BIBLIOTECA CONTEMPORANEA VALLARDI

IL TEATRO ITALIANO

ANNO 1913

EDITRICE DOTT.R FRANCESCO VALLARDI

MILANO

IL TEATRO ITALIANO
nel 1913

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA VALLARDI

IL TEATRO ITALIANO NEL 1913

Con 348 illustrazioni

Casa Editrice
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
BOLOGNA - CAGLIARI - CATANIA - FIRENZE
GENOVA - NAPOLI - PADOVA - PALERMO - PISA - ROMA - SASSARI - TORINO
ALESSANDRA D'EGITTO
BUENOS AIRES - MONTEVIDEO - RIO JANEIRO - SAN PAULO - TRIESTE

1914

COLLABORATORI

Adami G. — Albinati G. — Cavara O. — D'Este A. — Fano F. — Foà F. — Gianella A. — Lodovici C. — Lopez S. — Marescotti E. A. — Momigliano E. — Morazzoni G. — Orefice G. — Padovani C. — Poggio O. — Reni P. — Sacchetti R. — Salvaneschi N. — Salvini C. — Santarone P. — Tromben E. — Vizzotto C.

Direzione

Alessandro de Stefani — Attilio de Stefani

Stabilimenti della Casa edit. Dott. F. Vallardi – Milano-Appiano 1914.

INDICE DELLE MATERIE

PARTE TERZA

Operetta e ballo.

APPENDICE

PREFAZIONE

Nella odierna vita letteraria il teatro è giunto ad occupare il primissimo posto per esser quello che più direttamente mette in comunicazione l'artista con il pubblico che lo deve giudicare. Per questo ogni manifestazione teatrale ha acquistato importanza non solo per la effimera vita d'una sera, sì bene per la storia della letteratura.

All'estero tali manifestazioni sono studiate da tempo in opere diffuse e complete; ma in Italia tali pubblicazioni mancavano, principalmente perchè il teatro non aveva ancora assunto quella sovranità che ha altrove. Ora però i tempi sono apparsi maturi diffondendo nel pubblico il desiderio di veder colmata tale lacuna: per questo l'editore ha pensato alla pubblicazione di quest'opera che, pur essendo originale nel suo piano, si richiama agli oramai famosi Annuari stranieri *e vuol dar importanza duratura ai quotidiani avvenimenti teatrali italiani.*

L'editore, affidando a speciali competenti l'opera e le sue singole parti, ha inteso di evitare il più possibile le deficienze che tuttavia saran gravi in un'opera complessa, come questa, ed al suo primo esperimento. Il volume, che si rivolge a tutti gli appassionati di teatro, sia per semplice diletto sia per necessità professionali, si occupa quest'anno degli avvenimenti riguardanti il teatro italiano durante il 1913: si occuperà in seguito di quanto sarà avvenuto ogni anno procurando di allargare i suoi confini e di completare le sue indagini. Troppe erano le fonti

dalle quali bisognava attingere dati e notizie, perchè il lavoro potesse riuscire perfetto ad un primo tentativo, perciò si rivolge ai lettori anche per ottenere da essi quella collaborazione che sola potrà rendere in seguito l'opera rispondente in tutto a quel desiderio che già accenna ad essere un bisogno.

L'editore, dedicando un'opera di vasta mole e complessione, a un ramo della letteratura che, se pur ha anche tra noi il primo posto, si giova principalmente dell'importazione, esprime la speranza che possa questa importazione diminuire e crescere la produzione nazionale: aiuta cioè colle sue forze quella rinascita, che è nell'aria, del teatro italiano e vorrebbe che di tal rinascita fosse questa sua pubblicazione un augurio ed un documento.

Milano, marzo 1914.

AVVISO AL LETTORE

I compilatori di questo primo volume del *Teatro italiano* si rivolgono alla cortesia del lettore per ottenere scusa di quegli errori e di quelle ommissioni nelle quali fossero incorsi. Nello stesso tempo pregano la bontà dei Lettori acciocchè vogliano, per quanto possono, contribuire al perfezionamento dell'opera. indicando emendamenti, aggiunte, modifiche, notificando errori ed ommissioni, di cui verrà tenuto debito conto.

Ai professionisti della scena chiedono in particolar modo i compilatori di essere aiutati, perchè essi sono la più preziosa e diretta fonte di notizie: ciascuno di loro, specialmente se quest'opera non ancora si sia occupata di lui, voglia inviare dati e fotografie (si richiedono possibilmente di ogni artista due fotografie: una al naturale, ed una in qualche sua interpretazione). Sarebbero poi di grande utilità a quest'opera quei direttori di teatri e compagnie che inviassero elenchi e date delle novità rappresentate durante la loro gestione, ed aiutassero a completare il notiziario.

Con tali ed altre possibili collaborazioni, i compilatori sperano di poter giungere al perfezionamento desiderato dell'opera.

Tutte le notizie e il materiale di cui sopra deve essere inviato alla direzione *(De Stefani, via Ariosto 19, Milano).*

I Compilatori.

PARTE PRIMA

DRAMMATICA

PAROLE DI FIN D'ANNO

Per il posto che occupo e perchè sono un autore militante che ha militato in particolar modo l'anno che si è chiuso da pochi giorni, sono l'uomo meno adatto a servirvi.

Voi avete voluto *la firma.*

Sarei quasi tentato a darvi la firma in bianco.

Vuol dire che non potendo far questo metterò sopra la firma il minor numero di righe possibile.

I cronisti diligenti hanno già compilato il bilancio drammatico e, secondo l'umore, secondo il punto di vista, tirato le somme hanno pronunziata la parola *speranza* o hanno versato una lacrima sulle sorti del teatro italiano o meglio ancora del teatro in Italia, perchè molte commedie straniere non hanno avuto miglior sorte di molte commedie nostre.

Chi vuol deplorare deplori, chi vuol compiacersi si compiaccia: l'opera straniera che ha ottenuto il successo più costante e dati i maggiori frutti l'anno scorso..... è *La presidentessa.*

La cosa non mi turba per una mia speciale ragione: perchè mi piace sorridere quando leggo le parole grosse dei novizi, degli illusi o dei posatori, che da un fatto speciale particolarissimo traggono conseguenze che vanno molto, molto al di là del vero.

Pochi mesi or sono quando fu ripresa *La Gioconda* di Gabriele d'Annunzio, e la nuova interpretazione richiamò la folla per molte sere all'Olympia, i novizi o gli illusi o i posatori non si limitarono a compiacersi di questo ritorno del dramma d'annunziano sulle nostre scene, come era loro diritto, o anche loro dovere, ma si commossero fino alle lacrime per il ritorno della poesia sulla scena, per il soffio d'arte purificatore (quanto si soffia nelle colonne dei giornali) perchè a questo modo, per la nuova vittoria erano sbanditi dalla scena i miseri autorelli che si limitavano a riportare sul palco una semplice visione di vita, una piccola commedia o un piccolo dramma, a richiamare il sorriso, a ridestare un palpito.

Essi non prevedevano che pochi giorni dopo la stessa folla si sarebbe accalcata a *La capanna e il tuo cuore*, non ricordavano che pochi giorni prima si era accalcata a *La foglia di fico* e a *La presidentessa.*

Il pubblico è sempre lo stesso. Non vuole piuttosto il dramma romantico o la tragedia, che la commedia ingenua o la farsa boccaccesca; vuole divertirsi ò appassionarsi. Avevano detto: la tragedia è morta, *Yorick*, che pure aveva un gran fiuto, aveva intitolato un volume di critiche *La morte di una musa*, e la tragedia è risorta. Vi diranno: « è morta la commedia farsaiola » e non sarà vero

nemmeno quello. Soltanto occorrerà che tornino *Le sorprese del divorzio* o *La zia di Carlo* perchè il pubblico ritorni bambino o fanciullone e corra al teatro.

Il mio sentimento dunque — confortato da prove che altrimenti si chiamano i *borderò* — è questo: che il pubblico continua ad essere eclettico e che domanda agli autori varietà, che agli autori si deve chiedere varietà, il che corrisponde a sincerità.

Scriva ciascuno quel che sente di poter fare. E soprattutto veda di esser recitato da attori adatti, perchè il pubblico è sempre del vecchio parere: corre alle commedie che suppone gli piaceranno, quando siano recitate bene. In Italia specialmente la tradizione *attore* è più vecchia — e perchè non dirlo? — più gloriosa della tradizione *autore*, quindi occorre l'attrattiva massima di un bel nome di attore che si accompagni alla promessa e alla speranza di una commedia nuova.

Se gli autori saranno sinceri e coltiveranno con fede il loro campo — sia pur modesto — potranno vincere la concorrenza del cinematografo sempre più incalzante.

Il cinematografo-teatro per fortuna si avvia alla film mastodontica.

Fintanto che era gaio, minuzioso, pettegolo faceva paura: se ingrossa ancora finirà di elefantiasi e dovrà tornare alle sue origini e al suo ufficio, cioè sarà pittoresco e non drammatico, decorativo e non espositivo.

E il teatro di prosa respirerà meglio.

SABATINO LOPEZ.

CENNI STORICI
sul teatro drammatico italiano

La storia del teatro italiano manca di continuità. Vi sono in essa frequenti e non brevi lacune che non è sempre facile colmare per dare alla sua esposizione quel carattere continuativo ed unitario senza di cui non esiste una storia propriamente detta. Ed il teatro italiano ha quest'altra anormalità: che in talune epoche la sua storia è più storia di comici che di autori. Per una lunga serie di anni, ebbe voga a Parigi il Teatro Italiano, in un'epoca appunto in cui la sua storia non saprebbe registrare il nome di un notevole autore. I nostri comici, improvvisatori geniali, supplivano a queste deficienze di commedie scritte, recitando variazioni drammatiche o burlesche su vecchi temi tradizionali e creando situazioni e tipi che più tardi gli autori sia francesi che italiani non isdegnarono di accogliere nei propri lavori. L'importanza dei comici è quindi maggiore per l'Italia che per altri paesi, in quanto che ad essi si deve se il teatro nostro potè, anche durante i lunghi silenzi degli scrittori, farsi valere e conservare tradizioni che altrimenti si sarebbero spente od avrebbero perduto il loro carattere nazionale. Carattere questo che, come ad ogni altra forma d'arte, era mancato anche al teatro latino che si era plasmato sui modelli greci. Tuttavia l'importanza storica di Accio Plauto, più originale, e di Terenzio Afro, imitatore più servile, non cessa di essere notevole sia per il valore intrinseco delle opere che per essere state alcune di queste prese alla lor volta a modello, a traverso i secoli, da altri autori italiani e stranieri. Delle parecchie centinaia di commedie state attribuite a Plauto, una ventina furono da Varrone riconosciute come sue e fra esse i *Captivi*, il *Miles gloriosus*, giunto a traverso cento deformazioni e trasformazioni fino a noi, il *Trinummus*, l'*Anfitrione* che fu poi imitato da Moliere, da Dryden, da Kleisr, l'*Aulularia* che lo stesso Molière imitò nel suo *Avaro*, i *Menaechmi* li cui Shakespeare si servì per i suoi *Scambi*, l'*Asinaria*, ecc. Di Terenzio sei sole commedie sono giunte sino a noi: *Andria*, l'*Eunuco*, l'*Heautontimorumenos* (il punitore di sè stesso), l'*Hecyra*, i *Fratelli*, reputata la migliore, e il *Phormio*, da cui *Molière* derivò le *Furberie di Scapino*. Nel periodo imperiale, l'arte, presa fra due civiltà creatrici di due diverse colture, ebbe rapida decadenza e lento risveglio. Nessuna traccia di teatro propriamente detto per volgere di secoli. Nel duodecimo secolo solamente, fra canti e laudi scritte nella nuova lingua popolare che doveva preludere alla formazione del dolce stil novo, si nota qualche dialogo per lo più politico che si connette con le origini della nostra drammatica religiosa. Ser Jacopo Benedetti, detto Jacopone da Todi, ne scrisse parecchi in un dialetto umbro, facile, piano ed efficace. E presto, ad imitazione dei drammi liturgici in latino, si cominciarono a recitare in chiesa azioni semplici ancora, tendenti alla glorificazione dei fatti che si celebravano. Ed in queste rappresentazioni sacre consiste esclusivamente la letteratura teatrale di tutto il 1400: azioni per lo più in ottave rime, tratte dal vecchio e nuovo testamento, da leggende o dalle vite dei santi. Unica eccezione notevole, l'*Orfeo* di Poliziano, favola mitologica sceneggiata e scritta in versi di vari metri. È nei primi anni del cinquecento soltanto che la tragedia risorge, ispirata ai modelli classici greci e latini, esercitazione letteraria senza calore e di scarso interesse. Nel 1515 è rappresentata a Roma la *Sofonisba* del Vicentino G. Giorgio Trissino, a cui tennero dietro la *Rosmunda* del Rucellai, la *Canace* dello Speroni, la *Iocasta* del Dolce, l'*Antigone* dell'Alamanni, la *Tullia* del Martelli, la *Didone* del Giraldi che ne scrisse altre otto. Il Martelli (1440

1527) merita d'essere ricordato per avere primo adottato il verso sciolto italiano, sostituendolo all'esametro classico.

Anche nella commedia gli autori di questo secolo non seppero liberarsi dai ricordi di Plauto e di Terenzio, sopratutto per quanto riguarda la convenzionalità degli intrecci e la impudicizia del dialogo. Tuttavia furono assai migliori gli autori comici che quelli tragici, per la freschezza della parlata e la genialità delle trovate. Il numero di questi autori è grandissimo ed il nome di alcuni veramente notevole: Ariosto, Caro, Lorenzino de' Medici, Aretino, Trissino, Alamanni, Giordano Bruno, Nardi, Giannotti, Salviati, Cecchi, Groto, Sannazzaro, Capasso, Caracciolo, Bibbiena, Della Porta, e primo fra tutti Nicolò Machiavelli che riuscì a scrivere una commedia: *Mandragora*, che è un miracolo di festività e che oggi ancora si regge sulle scene.

Anche il dramma pastorale ebbe non ingloriosa vita in questo secolo meraviglioso: il ferrarese Agostino Belcari ne fu, si può dire, il creatore e sulle sue traccie scrissero: Tasso l'*Aminta*, Guarini il *Pastor fido*, Lollio, l'*Aretusa*, Ongaro, *Alceo*, ecc. genere questo più tardi ripreso quando la mollezza dei costumi rimise in onore, col pretesto di combattere l'ampollosità seicentista, questo ritorno all'Arcadia, creando una arte convenzionale e falsa, frivola e superficiale nella sostanza, monotona e scolorita nella forma. Un saggio non trascurabile di teatro dialettale si ebbe in questo stesso secolo nelle commedie padovane dell'attore Angelo Beolco detto Ruzzante, il quale portò sulla scena tipi e scene popolari, precorrendo la grande arte riformatrice di Carlo Goldoni.

Il seicento, che segna la decadenza d'ogni forma d'arte, è specialmente fatale al teatro. Il breve ritorno al dramma sacro (si ricorda un *Adamo* dell'Andreini) non giovò certamente al progredire della letteratura teatrale che soltanto sul principio del secolo seguente doveva riprendere la sua ascensione. Già la *Merope* del Maffei (1713) aveva suscitato profonde emozioni; poi Rinuccini, Zeno, Coltellini, Varano, Calsabigi e maggiore di tutti Metastasio, dedicatosi al dramma musicale, scrissero lavori letterariamente e teatralmente ad un tempo pregevolissimi. Scipione Maffei, oltre a *Merope* che corse rapidamente tutta Europa, scrisse pure parecchie commedie, meno fortunate ed un altro Martelli, bolognese questi, ne scrisse pure alcune che sono meritevoli di ricordo soltanto perchè egli in esse adottò il doppio settenario, un verso che ebbe fortuna e non è ancora disusato e che dal nome del suo creatore si chiamò martelliano. È in tutti, sulla seconda metà del settecento, come un impulso a formare un teatro veramente italiano ed a ciò contribuirono Maffei e Zeno che fondarono appositamente un giornale per migliorarlo e Antonio Conti che eccitò, anche con l'esempio, gli autori italiani a superare nella drammatica quelli stranieri, e quanti sentirono, dopo tanta mollezza di costumi e di grazia, il bisogno di reagire, preparando con la vigoria degli scritti le generazioni nuove a una lontana riscossa ed alle presentite aspirazioni alla libertà. E le tragedie di questa epoca vanno segnalate appunto per una maggiore robustezza di forma messa a servizio di azioni storiche che erano più che rievocazioni del passato, moniti e minaccie per l'avvenire. Furono autori tragici nella seconda metà di questo secolo Varano, Pagano, Savioli, Paradisi, Pepoli, Verri e dopo tutti costoro e più di tutti Vittorio Alfieri che fu come la sintesi di questa riscossa e di questa aspirazione. Dal 1775 in cui egli fece rappresentare a Torino la sua prima tragedia « *Cleopatra* » al 1803 anno della sua morte, è tutto un succedersi di lavori fortunati ed ammonitori che, se oggi appaiono alquanto duri nel verso e simmetrici nello svolgimento, non per questo meritano, giudicati nel tempo e nell'ambiente in cui furono scritti, di essere dimenticati. Egli non fece del teatro fine a sè stesso, ma se ne giovò per gridare alto e forte il suo odio ai tiranni ed il suo amore alla libertà ed alla emancipazione dell'Italia da ogni *influenza* straniera. Prima di lui, un altro autore teatrale, grandissimo questo, tentava a Venezia la riforma della commedia richiamandola ad una più esatta interpretazione della vita reale. Ma a Carlo Goldoni si opponevano parecchi altri autori, alcuni dei quali suoi concittadini ed il gusto fuorviato del pubblico. Sono troppo note ad ogni italiano le vicende dell'attività del Goldoni perchè occorra qui ripeterne la narrazione. I suoi primi lavori si connettono con quel teatro a soggetto che da qualche tempo era la delizia dei pubblici d'Italia e di Francia e da cui egli non volle sul principio distaccarsi completamente, sia perchè in esso credette di poter trovare i buoni germi del suo teatro, sia perchè non era opportuno nè utile alla sua progettata riforma prendere il pubblico di fronte per modificarne i gusti senza trapassi e

mettere i comici alle prese con un genere nuovo senza la necessaria preparazione. Ma gradatamente diminuì l'uso delle maschere, aumentò la parte scritta, si inspirò ragionevolmente a Molière, creò la commedia di carattere, ricercò le caratteristiche del popolo veneziano per portarle sulla scena, conservò la festività della commedia dell'arte rifuggendo dalla sua scurrilità, ebbe sempre un altissimo amore per la verità, che lasciò ai suoi successori come il suo maggior segreto di grandezza imperitura. Non fu poeta comico d'intendimenti battaglieri e polemici nel campo politico e sociale, ma, restringendo le sue osservazioni alla vita famigliare ed intima della piccola borghesia mercantile e del popolo, fu acuto indagatore delle passioni umane, fustigatore implacabile del vizio, educatore convinto non del gusto soltanto ma altresì del cuore e del costume. Ma egli non fu subito compreso e seguito. I lavori a grande spettacolo di qualche fastoso autore napoletano, le stravaganti azioni di Carlo Gozzi e di Pietro Chiari, le frustate di Giuseppe Baretti gli diedero amarezze grandi, a vincere le quali non sempre bastarono il favore del pubblico e la fiducia dei comici. L'opera sua aveva però tracciato orme così profonde e lasciati insegnamenti così proficui, che non solo essa è oggi ancora viva e vitale, ma da essa soltanto si può dire abbia avuto principio il teatro italiano con caratteri propri che lo differenzino da ogni teatro straniero. Si potrebbe osservare che l'arte goldoniana è più propriamente dialettale e che non basta quindi a dare al suo teatro e a quello che ne derivò quell'impronta nazionale che vantano i teatri delle altre nazioni. Ma nè allora nè più tardi si potè pretendere da un'arte che è o dovrebbe sempre essere il documento dei costumi dell'epoca e dell'ambiente in cui fiorì, che ugualmente e con altrettanta fedeltà rispecchiasse i caratteri di regioni così diverse fra loro per quanto tutte raccolte e riunite nella medesima aspirazione nazionale. In questo senso oggi ancora il teatro nazionale per eccellenza manca all'Italia, o, se esiste, esso va ricercato appunto nei vari teatri dialettali, ciascuno dei quali porta all'arte italica il contributo delle proprie osservazioni nelle rispettive regioni. Poichè non il dialetto soltanto e l'atteggiamento esteriore, ma la natura, la psicologia, i costumi differenziano l'una dall'altra ed anche chi scrive in lingua, se non fa obiettivamente opera di poesia o di pensiero, è costretto a ricavare i suoi tipi e farli muovere in ambienti che possono apparire fedelmente riprodotti ai pubblici di alcune terre italiane e fantastici ed artifiziosi ai pubblici di altre. Ciò che ha reso più difficile la creazione di un teatro nostro ed il compito di conservargli quella linea propria e costante che gli permetta di vivere e progredire senza correre sulle traccie altrui.

Se Carlo Goldoni riassunse in sè tutta la gloria teatrale della sua epoca, non è a dire che altri autori d'ingegno non abbiano scritto lavori che ebbero dai contemporanei applausi e lodi. Il nominato Chiari fece recitare a Venezia una sessantina di commedie ed anche parecchie tragedie che però non ebbero mai la fortuna delle prime. Il marchese Albergati, bolognese, aveva fatto costruire nel suo palazzo un teatro dove si recitavano le sue commedie che rivelano buona conoscenza dei costumi dei suoi tempi. E si facevano applaudire il senese Gerolamo Gigli, il fiorentino Fagioli, Iacopo e Giacinto Cicognini, pure toscani, il Mello, il Viani, ecc.

E tragedie, oltre all'Alfieri, scrissero altri poeti valorosi ed ugualmente animati dall'amore caldo di patria e libertà. Vincenzo Monti, alquanto proclive in principio al gusto arcadico ancora diffuso fra il patriziato romano ed il clero, scrisse poi, fra l'altro, anche alcune tragedie di classico sapore: *Aristodemo*, *Galeotto Manfredi*, *Caio Gracco*. Ugo Foscolo pure, per quanto a ben più alte opere abbia affidata la sua fama, va ricordato per alcune tragedie, la cui fortuna non fu però che mediocre: *Tieste*, *Ajace*, *Ricciarda*.

Sorgevano intanto intorno ai patrioti che preparavano la nostra riscossa nazionale, i romantici, la cui opera era letteraria e politica ad un tempo. Erano gli anni epici in cui ogni attività pareva non degna e non efficace se, direttamente o indirettamente, non dava aiuto alla grande opera di restaurazione che i pensatori additavano agli italiani e gli eroi si preparavano a compiere. Il teatro nazionale di quest'epoca risentì pure di questo entusiasmo collettivo e se non si arricchì di lavori molto notevoli dal punto di vista teatrale, potè ad ogni modo vivere di vita propria, dando non inefficace impulso ai generosi propositi della gioventù anelanti a libertà. Primissimo G. B. Niccolini scrisse ispirate tragedie, fra cui quell'*Arnaldo da Brescia* che scosse veramente i petti italiani. Alessandro Manzoni, meno veemente e più

lirico, fece rappresentare l'*Adelchi* ed il *Conte di Carmagnola,* di ispirazione schilleriana; Silvio Pellico, più mite e dolce poeta, lasciò pure parecchie tragedie nobilissime, ma poco vibranti, la migliore delle quali e più a lungo vissuta sulle scene è la *Francesca da Rimini.* Di Carlo Marenco sono numerose tragedie, la prima delle quali *Il levita di Efraim* egli scrisse a ventun anni: le migliori sono *Buondelmonti*, *Corso Donati*, *Ugolino, Arnaldo da Brescia,* ecc.

La commedia, com'è naturale, data l'indole eroica dei tempi, decadeva. L'eredità di Goldoni era stata scarsamente e con pochi risultati raccolta. Lo spagnolismo, morto appena il riformatore, tendeva un'altra volta a riguadagnare terreno che non gli fu conteso che da pochi autori che imitavano la maniera di Goldoni senza però neppur avvicinarsi alla sua grandezza. Giovanni Greppi, bolognese, scrisse otto commedie *(Il poeta tragico, Teresa vedova,* ecc.). G. B. Federici (il cui vero nome fu Viassolo, secondo alcuni, Oggieri, secondo altri) buttata la toga alle ortiche per amor di Camilla Ricci, una stella del teatro comico, si fece attore ed autore, scrivendo un *Enrico IV*, l'*Avviso ai mariti*, *La bugia vive poco, Lo scultore ed il cieco, Il rimedio è peggiore del male* ed altre parecchie. Giovanni Giraud, oriundo francese, prima soldato poi commediografo e da Napoleone nominato ispettore generale dei teatri in Italia, pubblicò, ad imitazione del francese Berquin, un *teatro domestico,* di cui facevano parte quelle due allegre commediole il cui titolo almeno è giunto sino a noi: *L'ajo nell'imbarazzo,* che diventò più tardi il libretto d'un'opera comica e *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore.* Egli dovette, probabilmente, alla sua origine l'onore di vedere le sue commedie tradotte in francese. Superiore a tutti fu F. Augusto Bon, comico veneziano, che fece tante commedie dimenticate *(Niente di male, L'anello della Nonna*, *Il figlio del signor padre*, ecc.), ma scrisse tre commedie raccolte sotto lo stesso nome di *Ludro* che oggi ancora si rappresentano, ancora divertono e si possono considerare come degne dei modelli goldoniani a cui erano ispirate.

Con più vasti intendimenti e con grande entusiasmo, Alberto Nota, un magistrato torinese, si accinse a seguire le traccie di Goldoni che accennavano ancora a smarrirsi ed a combattere l'invadente spagnolismo, tentando di rimettere in onore la semplicità del dialogo e la naturalezza delle situazioni. E fu commediografo notevole per la varietà dei temi, per lo studio accurato dei caratteri, per lo scopo altamente morale. Fu altresì scrittore italianamente forbito, ciò che per altro tolse naturalezza alla parlata. Le sue commedie impeccabili nella forma, bene ideate e bene condotte, peccano di freddezza, sopratutto nelle parti drammatiche, ciò che impedì ad esse non successi immediati ed anche diffusi — furono tradotte anche in francese — ma quella costante e lunga fortuna che accompagna soltanto i lavori profondamente e fortemente sentiti ed espressi. Tuttavia l'italianità del nostro teatro molto deve a questo autore che tenne ad onore la moralità e la semplicità non iscompagnate da quella purezza di lingua che prima comici improvvisati e poi autori prevalentemente dialettali avevano compromesso. Fra i più riusciti lavori di questo autore meritano di esser ricordati *I primi passi al mal costume*, *Il progettista, La vedova in solitudine*, *L'irrequieto*, *Oppressore ed oppresso, La lusinghiera, Il nuovo ricco*, ecc. e sopra tutti *La fiera,* di cui se l'intreccio è alquanto convenzionale come negli altri lavori, sono però notevolissimi il bel movimento scenico ed il dialogo vario e vivace, ciò che gli dette una vita abbastanza lunga sulle nostre scene. Fu recitata *La fiera* l'ultima volta in Torino un quarto di secolo fa dalla compagnia di Cesare Rossi che vi dedicò amorevoli cure e potè tenerla sul cartellone per una dozzina di sere. Il Nota volle pure affrontare il genere storico, ma con poca fortuna; l'*Ariosto,* il *Tasso*, ecc. sono assai povere cose.

Si andava intanto maturando un teatro più profondo e più moderno. Iniziato da Gherardi del Testa, da Paolo Giacometti e da Teobaldo Ciconi culminava in principio della seconda metà del secolo passato nell'arte viva, varia, complessa di Paolo Ferrari, attorno a cui fiorivano numerosi e valorosi gli ingegni teatrali, quanti non ne contarono mai nè prima nè dopo le scene italiane. Tanto che i teatri stessi del Gherardi, del Ciconi e del Giacometti che, al loro apparire, ebbero così larga fortuna caddero presto nell'oblio per il sorgere rapido e vittorioso di un repertorio meno romantico e più umano.

Del Giacometti si recita oggi soltanto *La Morte civile*, che affronta un'audace tesi ma la svolge con una tecnica eccessivamente grigia e monotona, per-

chè contiene una grande parte in cui la virtuosità di certi maggiori attori ama ancora misurarsi. *Maria Antonietta* è ancora nel repertorio dei filodrammatici. Il resto è dimenticato. Del Gherardi del Testa si è salvato *Oro ed orpello* che pure non è la sua cosa migliore.

Una ventina d'anni fa di lui si recitavano ancora *Con gli uomini non si scherza, Vita nuova, Caccia alla civetta* e poche altre e si ricordavano *Una folle ambizione,* suo primo lavoro rappresentato da Adelaide Ristori, *Il sistema di Giorgio, Il Regno di Adelaide, Le scimmie, Il vero blasone, Il padiglione delle mortelle,* ecc. Nulla più si conosce dai nostri pubblici di Davide Chiossone; di Ciconi è giunta quasi fino a noi soltanto *La figlia unica* che ebbe ai suoi tempi un clamoroso successo. Dell'*Anonimo fiorentino* (padre di Ferdinando Martini) non si conoscono oggi neppure i titoli delle commedie che pure avevano dato al teatro tanta impronta nazionale. Fra i minori contemporanei di costoro, si può ricordar Achille Montignani, il cui *Matrimonio sotto la Repubblica* ebbe un premio ed il *Vizio di educazione* rimase a lungo nel repertorio di Ernesto Rossi. A tutti questi autori va attribuito il merito, a parte il loro singolo valore, d'avere avviato il teatro ad una risurrezione nazionale.

Se il teatro italiano si gloria sopratutto degli autori che sorsero e si seguirono e si contesero il primato nella seconda metà del secolo, non si può negare che i precedenti avevano loro preparato il terreno ed indicata la via. Sopra tutti ha dominato Paolo Ferrari che ha dato al suo teatro un contenuto più umano ed una tecnica non scevra di qualche artifizio ma più logica, più complessa, più robusta. Il teatro oscillava ancora tra le ampollosità delle rievocazioni storiche e le romanticherie delle *Suonatrici d'arpa* e della *Statua di carne,* quando il Ferrari scriveva per un concorso bandito in Firenze nel 1852 quel *Goldoni e le sue sedici commedie* in cui si affermava il suo valore di commediografo e che doveva essere considerato più tardi il suo capolavoro. Il *Goldoni* era altresì l'affermazione di un indirizzo d'arte a cui non venne mai meno. Goldoni fu da lui scelto come a simbolo di quel teatro nazionale ch'egli si accingeva a formare e, se il simbolo era degno della promessa, non si può dire che la promessa non abbia avuto bella ed ampia e degna attuazione. Quando il Ferrari ebbe nella rievocazione dei grandi nomi di Goldoni, di Parini *(Parini e la satira)* e di *Alfieri (La poltrona storica)* cercata ed attinta quella ispirazione che i poeti epici un tempo cercavano ed attingevano nella invocazione d'obbligo alle Muse, iniziò la lunga serie di quei lavori poderosi e pensati, di cui i nostri teatri si alimentarono per mezzo secolo lottando degnamente e con fortuna contro l'invasione del teatro francese che pure aveva in quei tempi autori valorosissimi ed ammirati. Paolo Ferrari fu forse l'autore nostro che meno conobbe l'insuccesso. Certo non tutti i suoi lavori hanno ugualmente resistito e di parecchi non è giunto sino a noi che il titolo; ma quasi tutti, quando furono recitati la prima volta, ebbero grande o buona o discreta accoglienza. Fredda l'ebbe qualcuno e disastrosa forse soltanto un *Signor Lorenzo* subito scomparso e che parve segnare la definitiva decadenza dell'autore prediletto alle platee italiane. Parve e non era, poichè nel *Fulvio Testi,* che fu il suo canto del cigno e con cui la sua arte maturata parve riconnettersi con quella iniziale che aveva creato il *Goldoni,* i segni del suo forte ingegno teatrale parvero ancora evidenti. E così passarono tra gli applausi del pubblico e le lodi della critica *Prosa, La donna e lo scettico, Gli uomini seri, Vecchie storie, Il duello, Cause ed effetti, Amore senza stima, Il ridicolo, Il suicidio, Le due dame, Alberto Pregalli* — cito le commedie più note — e fra le cose minori *Per vendetta, La bottega del cappellaio, Il Cantoniere* e quel gioiello di popolare freschezza che è *La medicina d'una ragazza ammalata,* ancora vivissima sulle nostre scene. È un po' di moda oggi parlare di Paolo Ferrari, lodandolo con qualche intonazione di compatimento e di degnazione. Ma è ingiustizia. Egli non fu certo ancora l'autore che seppe spastoiarsi completamente dal convenzionalismo scenico che impedì sempre i liberi movimenti del nostro teatro; il suo pensiero non è profondo e non alata la sua fantasia; le sue commedie infine sono più architettate che spontanee, nè convincente risulta sempre la dimostrazione della sua tesi. Ma fatte queste riserve, non è possibile nè giusto negare all'arte del Ferrari grande nobiltà mai smentita di concezione, buona tecnica che si snoda ricca e sicura, dialogo preciso, conciso, efficace, creazione di tipi vari e geniali, fra cui basterebbe ricordare il *Colombi,* il *Duca di Roveralta, Sirchi,* il *Conte di Metzbourg,* il *Sugge-*

ritore Titta, ecc. e sopratutto la preoccupazione costante e mai tradita di mantenersi nei limiti della verità, non eccedendo nè nel comico nè nel drammatico, non cercando mai in qualche eccesso più facile ragione di trionfo. Assai meno ebbe il senso della realtà Leopoldo Marenco. Dopo di essere andato per qualche tempo sulle orme del padre Carlo ed avere scritte parecchie tragedie (*Isabella Orsini, Speronella, Riccarda Donati,* ecc.) cambiò maniera e con la *Marcellina,* recitata nel 1860, inaugurava una lunga serie di lavori ultrasentimentali, alquanto romantici e poco consistenti. Tantochè oggi si stenta a capire i grandissimi successi riportati da *Celeste,* da *Giorgio Gandi* e più tardi dal *Falconiere di pietra Ardena,* dal *Ghiacciaio del Monte Bianco,* dai *Figli d'Aleramo,* da *Speroni d'Oro.* Più che quadri, oleografie; drammi di fantasia, più che di vita; successi immediati per certa poesia facilona cara alla gioventù romantica di quei tempi, ma effimeri e superficiali. Il Marenco tentò anche la commedia brillante e scrisse *Gelosie, Carcere preventivo* e qualche altra cosa. Ma tutto il teatro del Marenco scomparve rapidamente dal repertorio delle nostre compagnie e si rifugiò nelle filodrammatiche, il cui pubblico ha vibrazioni più facili e superficiali, più scarso il senso critico e più tenace la tradizione. Felice Cavallotti diede molta parte della sua multiforme attività al teatro. Molti suoi lavori ebbero anche dal sapore politico buona fortuna, ma non si può dire che egli abbia avviato il teatro italiano verso nuove vie. Il suo è un repertorio di cultura e di letteratura e quasi mai rispondente alla realtà. Nobilissimo repertorio per forma e per idealità, ma destinato ad essere presto travolto — ciò che avvenne — dalle nuove correnti che, ad imitazione del teatro francese, si determinavano anche tra noi. *Alcibiade* tuttavia rimane ancora, alla lettura, un bel documento della grande cura con cui l'autore seppe conoscere e rendere l'ambiente ed il personaggio. Da questo punto di vista sono lavori pregevoli anche La *Sposa di Menecle* e *Nicarete.* Poi segue tutta una serie di drammi romantici di assai più limitato valore: *Guido, Agnese, Pezzenti,* ecc. Come pure, se anche notevoli per i concetti morali, assai discutibili apparvero alcuni lavori d'indole sociale: *Agatodemon, Lea, Povero Piero.* Assai migliore quest'ultimo. E finalmente conservano una certa grazia che li rende oggi ancora accetti al pubblico parecchi lavoretti poetici quali il *Cantico dei Cantici, La figlia di Jefte, Luna di miele, Sic vos non vobis,* ecc.

Onorevole posto nella drammatica di questo tempo merita Pietro Cossa. Egli meriterebbe anzi di essere tenuto maggiormente in onore; basterebbero a dimostrarlo gli sforzi fatti in questi ultimi tempi da autori grandi e piccoli per fare risorgere il dramma storico che da qualche tempo era trascurato. Tutti questi autori — non mettiamo nel numero Gabriele d'Annunzio, il maggior poeta nostro — non sono riusciti a creare un lavoro che valga una sola delle molte commedie storiche del Cossa. Ma al Cossa ha nociuto il genere stesso a cui egli si è dedicato. Alcuno ha scritto ch'egli nacque trent'anni troppo tardi per poter dedicarsi ad un genere che aveva avuto lo scopo essenziale di infiltrare nelle masse eccitanti spiriti di patria e di libertà, ma che poco avevano influito ad accrescere lo splendore dell'arte nostra. Il teatro deve per sua natura essere documento di attualità ed il pubblico è a ragione avido di modernità. Il dramma storico è più esercitazione letteraria che teatro vivo, ed in esso il lenocinio della forma e lo sfarzo stesso dello spettacolo nascondono troppo spesso al pubblico, nella sua maggior parte incompetente ed ingenuo, la povertà dell'azione e la deficienza delle ricerche. Per questo il genere sedicente storico è più un pericolo per la vitalità del nostro teatro che un vantaggio e troppo spesso non serve che a mascherare la povertà inventiva dell'aspirante al successo scenico.

Ma Pietro Cossa trattò questo genere con gusto e con coscienza ed oggi che il genere accenna a ritornare di moda, i capi comici che vi si dedicano, formando apposite compagnie, dovrebbero togliere il suo nome dall'obblio in cui è caduto. Egli non riuscì certo e sempre a liberarsi da tutto il vecchio convenzionalismo che ha sempre dominato il teatro storico italiano e più ancora quello francese; ma certo egli seppe dargli una veste più agile, più moderna, più umana, senza con questo rendere meno fedelmente l'ambiente trattato, quello romano sopratutto di cui fu studioso ricercatore ed efficace poeta.

Il primo lavoro del Cossa: *Mario ed i Cimbri* parve un cattivo lavoro all'autore stesso che non lo fece rappresentare, ma ebbe il torto di pubblicarlo. Seguirono a questo tentativo *Sordello* e *Monal-*

deschi. Questi due lavori convenzionali, declamatori ed artifiziosi, non riuscirono ancora ad affermare l'ingegno teatrale del Cossa. Nè vi riuscì il *Puschin* che ebbe mediocre successo e l'autore stesso definì una povera cosa. E meno che mediocre fu il successo di *Beethoven*, scritto in prosa, rappresentato una sola sera e poi levato dalla circolazione. Ma ecco nel 71 il *Nerone* finalmente a consacrare la fama di Pietro Cossa ed a rinnovare la forma del teatro storico italiano. Per questo appunto la sua prima rappresentazione a Roma segnò un successo buono ma non entusiastico; il pubblico è assai conservatore e chi osa staccarsi dalle vecchie formule trova sempre dapprincipio il pubblico diffidente e disorientato. Ma più tardi al *Nerone* fu resa piena giustizia. Il *Plauto,* rappresentato nel 73, fu bene accolto; ma quando nel 1884 il comitato per il monumento a Plauto volle risuscitare questo lavoro, facendolo rappresentare dalla Compagnia Nazionale diretta da Paolo Ferrari, il lavoro parve lungo, stentato, vuoto e cadde tra la generale indifferenza. Esito migliore ebbe *Antonio e Cleopatra* e magnifico, *Messalina*, la commedia del Cossa che forse più a lungo è durata sulle scene. *Cola di Rienzo* e *Ariosto e gli Estensi* non ebbero successo e l'ebbero abbastanza buono *I Napoletani del 99* e *I Borgia*. L'ultima commedia scritta dal Cossa fu *Cecilia* che pure incontrò il gusto del pubblico. *Silla* rimase incompiuto. Il Cossa non fu il solo autore che si sia dedicato in quest'epoca al genere storico; ma degli altri, pochi lo fecero con fortuna e pochissimi rivelarono qualità notevoli. Vittorio Salmini si affermò bene ad ogni modo con un *Cetego* in cui Ernesto Rossi era grande e con un *Maometto II.* Ippolito Tito D'Aste scrisse molti lavori che presto furono dimenticati; fra gli altri, uno *Shakespeare* che non dispiacque. Un *Beethoven* fece rappresentare Valentino Carrera con fortuna maggiore di quella riportata dal Cossa che trattò lo stesso argomento; Beccari, un autore pieno d' ingegno ma rovinato dal disordine della sua vita, un *Pietro Aretino* che piacque e fu premiato. E si possono ancora citare l' *Arduino d'Ivrea* del Morelli, il *Cristo* del Govean, l'*Angelica Kauffmann* del Brofferio, *Frine*, *Esopo*, ecc. del Castelvecchio . . . Attorno al Ferrari si formava tutta una scuola di commediografi. Alcuni di questi vivono tuttora e poichè gli autori viventi non sono ancora entrati nel tempio della storia e di essi l'annuario potrà occuparsi in altra parte, non potendosi ritenere ancora esaurita la loro attività artistica, basterà qui ricordare i nomi di Montecorboli, nella cui *Riabilitazione* emergeva l'arte versatile di Bellotti-Bon; del Bellotti-Bon stesso che scrisse commedie graziose, di cui la più vitale fu l'*Importuno e il distratto ;* del Salvestri di cui alcune cose graziose quali *So tutto*, *Fatemi la corte,* ecc. non sono del tutto dimenticate; del Dominici, la cui *Legge del cuore*, a traverso la patetica recitazione di Gaspare Lavaggi, commosse tanti pubblici; del nominato Valentino Carrera che si era reso popolare con la *Quaderna di Nanni* e la cui arte buona, semplice, educativa, culminò nella *Mamma del Vescovo;* del Castelvecchio, la cui *Donna romantica* si rappresenta qualche volta ancora ; del De Renzis, del Chiaves, del Bettoli, del Muratori, dell'Interdonato e di molti altri minori, ormai messi in disparte. Non bisogna dimenticare i saggi storici-filosofici di Giovanni Bovio. Certo fu questo, dal punto di vista nazionale, il più felice periodo del nostro teatro. È in quest'epoca che qualche capocomico potè pensare a formare compagnie per recitare repertorio esclusivamente italiano. Nessuno avrebbe potuta pensarlo prima nè lo pensò dopo. Tuttavia verso il finire del secolo passato questa pleiade di autori pareva esaurirsi e le loro commedie si mantenevano stentatamente nei repertori. Si può dire anzi che soltanto quelle del Ferrari resistessero; le altre sparirono e non erano sostituite. Il repertorio estero, francese specialmente, inondava i nostri teatri e modificava il nostro gusto. Le allegre commedie francesi facevano parere scipite le nostre commedie brillanti; i lavori *à sensation* facevano impallidire al loro confronto quelli sentimentali che fino allora avevano avuto virtù di spremere tante lagrime. E insieme a questi elementi di riso e di commozione, entravano, è doveroso constatarlo, nuovi elementi di teatralità, elementi di satira e di più acuta indagine sociale dalla Francia, di più profondo pensiero e di maggior discussione dal Nord. E vi fu tra noi chi raccolse l'insegnamento, chi anzi seppe qualche volta precorrerlo e con grande intuito di abile uomo di teatro e di finissimo artista ad un tempo, lasciare la vecchia via per la nuova, più confacente allo spirito moderno. Giuseppe Giacosa aveva cominciato come un dilettante. I suoi versi martelliani e la sua prosa elegante divertivano i giovani e le

dame ed egli stemperava quelli e queste in quelle brevi azioni poetiche che prima lo misero in evidenza come *Partita a scacchi* e *Trionfo d'amore* o giocose come *Acquazzone in montagna, Zampa di gatto* ed altri atti niente più che graziosi, simili a quanti in quell'epoca si rappresentavano in prosa ed in versi col titolo di *proverbi*. Era tutta una minuta arte da salotto, fatta di piccoli concetti e frasette sentimentali, che minacciava di rimpicciolire il nostro teatro, restringendolo ad un giuoco lezioso e convenzionale, lontano dalla vita e povero di pensiero. Giacosa fra l'uno e l'altro di questi graziosi componimenti in cui il suo buon gusto per altro non si smentiva mai, aveva tentato con *Affari di banca* di dare alla sua ala più vasto volo. Ma la fortuna non arrise al suo tentativo ed egli ritornò al suo verso martelliano, facile e sonante, in cui il pubblico amava ritrovare il suo autore prediletto. E così continuano a cantare il loro amore *Paggio Fernando, Ugo di Monsoprano*, il *Marito amante della moglie* . . . e a declamare eroicamente il *Conte Rosso*, a cui prestava Andrea Maggi la bella figura e la maschia voce. In Francia avanzava quella scuola naturalista che, passata dal romanzo al teatro, doveva poi per un ventennio almeno dominare la scena e a cui, se anche oggi accenna a cedere il campo dinanzi al romanticismo sotto nuove forme rinascenti, si dovrà pur sempre riconoscere il merito di avere avviato il teatro verso una maggiore ricerca della verità. Fu allora che Giacosa, che aveva facile la percezione e versatilissimo l'ingegno, scrisse quella commedia che parve una battaglia perduta e fu con l'andar del tempo la più bella vittoria della sua carriera: *Tristi amori*. Di questo intuito lucido e pronto, il Giacosa diede anche più tardi altre prove; quando scrisse i *Diritti dell'anima* in cui non è estranea l'influenza dell'acuta e assillante ricerca nordica; quando parve annunziare — e forse soltanto secondare — il rapido ritorno del teatro romantico, scrivendo *Come le foglie;* quando infine mostrò di comprendere che ai gravi problemi economici tra cui l'umanità si dibatte, l'arte non può rimanere indifferente, rappresentando *Il più forte*. Se si aggiunga a questi lavori *La dama di Challant*, un dramma che parve migliore udito dalla viva voce dell'autore che a traverso la recitazione di comici, e *Resa a discrezione*, commedia fatta di grazia e di eleganza, si avrà completa l'opera di lui che ogni genere trattò, non in tutti ugualmente felice, ma tutti nobilitandoli con la sua arte aristocratica e geniale.

Non così facile nè così costante fortuna ebbe Gerolamo Rovetta. Egli cominciò giovanissimo a scrivere per il teatro, ma non conobbe subito il successo. Di lui era piaciuta una « *Scellerata* » e poi parecchie commedie erano cadute. Bisogna giungere alla *Trilogia di Dorina* per registrare un successo completo e duraturo. Successi di tale intensità non ebbe più che coi *Disonesti* — quello di *Realtà* fu effimero — e con *Romanticismo*. E dell'abbondante produzione di Rovetta, questi tre soli lavori sono rimasti. Di tutti quelli scritti tra l'uno e l'altro si ricordano i titoli soltanto: da *Gli umori pratici* al *Ramo d'ulivo*, alla *Città di Roma*, al *Marco Spada*, alle *Due coscienze*, a *La Moglie giovane*, al *Poeta*, a *Principio di secolo*, a *Barbaro*, a *Baraonda*, a *Papà Eccellenza*, al *Molière*, al *Giorno della cresima*, ecc. *Re burlone* rimase oramai per la simpatia di un solo attore. Gli è che tutta la sua opera se non manca mai di colore, manca di decisione e qualche volta di finezza. Egli era uomo di teatro, ma la materia prima, a traverso la sua elaborazione, non diventava sempre arte. In ogni sua commedia scriveva scene belle e forti ma, forse perchè lavorava molto, egli peccava di qualche trascuratezza, specialmente nella forma, cosicchè spesso le commedie gli riuscivano disuguali. I suoi lavori, sempre attesi con interesse e con simpatia furono, lui vivo, una grande risorsa per le compagnie. Ma tramontarono presto.

E la morte immatura di E. A. Butti ha pure travolto quasi tutta l'opera sua: *Utopia, Intermezzo poetico, Cuculo, Fiamme nell'ombra, Tutto per nulla, Corsa al piacere, La tempesta, Castello del sogno, Meglio così, Lucifero, Vie della salute*. Sono tutti lavori per varie ragioni notevoli ma non tutti e non sempre equilibrati. Egli ebbe in principio un ideale d'arte che non volle piegare alle esigenze teatrali e ciò gli procurò parecchie disillusioni. Quando volle essere più a contatto col pubblico e diventare, per così dire, più commerciale, passò la misura. Il suo maggior successo fu quello di *Corsa al piacere* in cui il connubio dell'arte e della teatralità è riuscito più felicemente.

Durante quest'ultima fase del teatro italiano, qualche altro autore lavorò ed ebbe successi. Primeggiano Achille Torelli

che con *I mariti* si creò una fama grandiosa, che egli non seppe mantenersi, pure scrivendo altri numerosi lavori: *La moglie, La fanciulla, La famiglia, Scrollina,* ecc. E poi Verga, Capuana, Pullè (Castelnuovo), Martini, Costetti ed altri tuttora viventi. E finalmente gli autori non solo viventi, ma ancora produttivi: D'Annunzio, Bracco, Praga, Antona Traversi, Lopez, in prima linea ed una folla di minori, arrivati o promettenti. Ad essi il continuare gloriosamente la storia del teatro italiano.

La quale storia non sarebbe completa — neppure in una rapida sintesi come questa, più indice che esposizione — se non si ricordassero qui i teatri dialettali, sorti nelle principali regioni italiane e vissuti mezzo secolo, quel tanto che bastò per alimentare della loro osservazione diretta e della loro parlata spontanea, il rinnovantesi teatro nazionale.

Primissimo — cronologicamente — quello piemontese, creato dalla mente chiara e geniale di Giovanni Toselli di cui fu mecenate un capo comico francese, il Menadier. Nacque nel 59 ed ebbe nei primi anni un repertorio ispirato ai sentimenti di patriottismo che animavano ogni cuore italiano. Poi si fece banditore di morale e s'impadronì infine delle prementi questioni proletarie. Nel complesso, un teatro buono, sano, educativo, che non seppe evolversi e parve alle nuove generazioni troppo grave ed uniforme. Vanta un capolavoro che uscì dalla cerchia regionale: *Le miserie di Monsù Travet* di Vittorio Bersezio e molti fortissimi lavori che recano le firme di Carrera (Quintino), Pietracqua, Garelli, Zoppis, Beccari, Alarni, per non citare che i migliori e per tacere dei viventi. Oggi vive più che altro del passato.

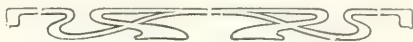
E del passato vive oramai anche il teatro veneto: di Goldoni e di Giacinto Gallina, grandissimo autore, gloria del teatro nazionale, quanto e più del Bersezio, sebbene in lingua poco abbia scritto, con Goldoni e Ferrari formante la più gloriosa triade del nostro teatro, seguito, a distanza, da Selvatico, Sugana, Sarfatti ed altri pochissimi.

Il teatro milanese, tutto assorbito dal l'arte personale di Ferravilla, aveva avuto in principio qualche buon autore: Cima, Buroni, Arrighi e qualche altro più tardi, quando lo Sbodio si staccò dal Ferravilla. Oggi non esiste più. Rizzotto con la sua trilogia: *I mafiosi* aveva gettato i germi di un teatro siciliano che oggi vive, non ricco ma vibrante, per l'arte interpretativa del Grasso, del Musco, della Braga glia, della Aguglia, ecc.

I teatri napoletano, fiorentino, romanesco, bolognese, tentano ora di formarsi o di risorgere. Ma forse è troppo tardi, per quanto abbiano autori di molta fede e di molto ingegno.

Questo il teatro che fu. Ebbe momenti gloriosi e periodi di decadenza. Ebbe sopratutto grande incertezza e raramente seppe affrancarsi dall'influenza straniera. Mancando al paese l'unità politica, mancò l'unità artistica al teatro che deve essere il documento del proprio tempo, il riflesso del proprio ambiente, l'eco del pensiero nazionale.

Ma il suo risorgere definitivo ed il suo consolidamento non sono ora più ostacolati che dalla sfiducia dei capicomici, del pubblico, della critica. Agli autori che oggi sono sulla breccia e combattono con fede, il vincere questa sfiducia ed il preparar compito gradito agli storici futuri.

ORESTE POGGIO.

MEDAGLIONI D'AUTORI

Gabriele d'Annunzio. — Non è qui il luogo di parlare della molteplice attività letteraria del nostro massimo artista, ma solo di illustrare brevemente la sua produzione teatrale con qualche cenno biografico. Gabriele d'Annunzio nacque a Pescara, in Abruzzo, il 12 marzo 1863 ed ebbe la fortuna d'una gloria rapida e sicura durante l'adolescenza. Iniziò le sue imprese letterarie con un volumetto di versi, *Primo Vere* che s'ebbe le lodi del Chiarini; proseguì con *Terra vergine* (novelle), e *Canto Novo* (versi), che non s'ebbero più le lodi del Chiarini, ma meglio, le lodi di tutti e, venuto a Roma giovanissimo, tranquillamente ascese per le vie della gloria più vasta. Non senza lotta vinse la sua battaglia: se agli inizi ogni cuore era amico all'audace giovinetto e ne incitava e ne secondava le forze, più tardi egli conobbe amarezze e disinganni. Come più robusta, più virile si faceva la sua produzione, come la sua genialità procedeva e si affermava con una vigoria ch'era quasi prepotenza, si destarono le meschine invidiuzze e gli odi di parte: si tentò di abbattere il nuovo astro cingendolo d'ogni ombra, infangandolo d'ogni bruttura. Ma la tempra di Gabriele d'Annunzio era troppo superiore e troppo tenace la sua volontà perchè qualunque avversario potesse farlo indietreggiare d'un passo: vinse splendidamente per giungere all'apoteosi.

Nessuno più prende l'armi contro la genialità riconosciuta; nessuno più osa discuterla: il campo è suo. Ma lo specchio più immediato di questa vicenda, ahimè necessaria per ogni mente superiore che si levi, fu ed è il teatro, arengo dove Gabriele d'Annunzio scese a combattere alcune delle sue più nobili battaglie e dove riportò alcune delle sue più belle vittorie.

Gabriele d'Annunzio aveva già raggiunto fama mondiale quando ebbe la prima idea di comporre per le scene: il *Trionfo della morte* era già stato scritto quando nacque il primo germe della *Città morta*. E nacque in diretta per essione ad un canone artistico che succsuccessivi gradi il poeta doveva raggiungere più tardi.

Componendo *La città morta,* il primo dei suoi lavori drammatici, Gabriele d'Annunzio scrisse: — Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo soltanto al mio istinto e al genio della mia stirpe, così come fecero i Greci quando crearono quel meraviglioso edifizio di bellezza, non imitabile, che è il loro dramma. Poichè da tempo le tre arti pratiche, la musica, la poesia e la danza, si sono disgiunte e le prime due han proseguito il loro sviluppo verso una superior potenza di espressione e la terza è decaduta, io penso che non sia più possibile fonderle senza togliere a taluna il carattere proprio e dominante ormai acquistato. — Ma più tardi egli doveva tentare la vera e propria fusione vagheggiata da Wagner, ed ottenere due miracoli scenici, quali la *Nave* e *La Pisanelle ou la mort parfumée.*

La città morta prima della sua rappresentazione suscitò infinite discussioni: si voleva sapere dal poeta i suoi intendimenti artistici e gli fu chiesto un articolo esegetico. Gabriele d'Annunzio, rispondendo, diceva: un'opera d'arte deve apparire, nel conspetto della moltitudine, senza compagnia di commenti e di chiose. Nessuna bene architettata esposizione di teorie estetiche potrà far vivere una visione di poesia negli spiriti non atti a riceverla. I poeti non debbono confidare se non nell'istinto naturale della folla e nel potere misterioso del ritmo. Io sono certo che talune melodie della mia tragedia, indipendentemente dalla significazione « letterale », toccheranno a dentro le anime ingenue o rudi. Sono certo che la più gran parte degli spettatori fin dal prin

cipio riconoscerà la larghezza insolita dei lineamenti nell'opera mia e si porrà spontaneamente in una condizione di giudizio « insolita ». Le prime parole, che risoneranno nel silenzio della sala, sono di Sofocle. Il poeta di Edipo spalanca le porte alla mia tragedia. Ho fiducia nella potenza di questo introduttore. Gli spettatori non assisteranno a una figurazione ma sì bene a una trasfigurazione della vita. Componendo i miei drammi io credo di essere nella verità perchè seguo l'insegnamento dei più alti maestri. I Greci trasfiguravano di continuo la vita. Le passioni umane, nella realità comune, sono mute o molto parche di parole o incomposte. I Greci, su la scena, le hanno rese eloquentissime. I loro eroi, sospesi su i più orribili abissi, parlano armoniosamente. Sofocle è un compositore di meravigliosi discorsi. Dai primi creatori del teatro io ho appreso a « far parlare » i miei personaggi. Chi oppone «Ma nella vita cotidiana non si parla così » mostra di non intendere che cosa sia veramente l'arte tragica e anche, in genere, che cosa sia l'arte. È tempo di aprire una breccia nel massiccio pregiudizio che d'ogni parte ci serra. È tempo di ristabilire i privilegi della poesia. Vogliate considerare come nella mia tragedia io tenti di rappresentare le forze elementari che operano tra la successione degli eventi. In alcune pagine del *Fuoco* io ho espresso non senza chiarezza e non senza severità l'intenzione del mio sforzo. Ma vi confesso che io ho veduto sorgere i simboli della mia opera *quando essa era compiuta*. Questa *Città morta* che sembra un lavoro di riflessione attenta, è la più spontanea delle mie opere come è, certo, la più originale delle mie invenzioni. L'ho scritta in quaranta giorni con una facilità inconsueta in me, che sono un penoso lavoratore. Perciò la prediligo e mi sembra ch'ella debba vivere.

Gabriele d'Annunzio.

Aspettiamo dunque, senza catechizzare. E lasciatemi credere che non invano Anna parlerà « delle cose belle » all'ombra di qualche statua antica.

Ho voluto riprodurre questa lettera, quasi dimenticata, perchè mi è sembrata singolarmente semplice e rischiaratrice di molti intendimenti artistici del poeta; fors'anche meglio di quanto egli avesse fatto nel *Fuoco*. Purtroppo Anna, allora, parlò invano « delle cose belle » all'ombra di qualche statua antica. I tempi non erano maturi. *La città morta*, questa originalissima e potente opera d'arte e d'arte italiana fu giudicata senza acume in Francia al teatro della *Renaissance* dove Sarah Bernardt la recitò per la prima volta, e non fu capita affatto in Italia dove la Duse e Zacconi la interpretarono più tardi. Quanto di affine avesse questa tragedia con i capolavori greci, e come rappresentasse il legame, il tentativo di congiungere quel teatro remoto ad uno nuovissimo con un colpo geniale d'ala, da nessuno o da pochi fu visto. E il poeta continuò nel suo sforzo, solitariamente. Nel marzo del 1897 *Il sogno di un mattino di primavera,* un atto frescamente simbolico, derivato da Ibsen, cadeva senza rimedio al Valle di Roma, recitato da Eleonora Duse, e poi altrove. Sorte meno crudele s'ebbe l'altro sogno, *Il sogno di un tramonto d'au-*

tunno, quadro scenico di largo respiro, che conteneva già in embrione i germi della *Nave;* ma per arrivare ad una vera affermazione bisogna giungere alla *Gioconda.* Anche la *Gloria* recitata a Napoli era stata zittita senza rispetto, e solo dinanzi alla *Gioconda,* interpreti Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, il pubblico cominciò a capire che si trovava davanti ad una forma d'arte nuova e che meritava d'essere presa in attento esame, prima del ripudio. Anche per questa opera, che ora trova l'unanime applauso di tutti i teatri, non vi fu consentimento generale la prima volta, quando pure ebbe l'esecuzione perfetta. La critica era dubbiosa ed incerta; vaghe voci anonime o togate sentenziavano non essere questo teatro. C'era, evidentemente, un desiderio di cinematografo in aria. Che del teatro si potesse fare anche dell'arte pareva impossibile a coloro, ed erano tutti, che ne facevano del commercio non sempre onesto. Ed ecco questa muta scagliarsi con denti e con unghie sulle creature di bellezza che Gabriele d'Annunzio veniva creando, per lacerarle e seppellirle. Riuscirono a formare un'opinione pubblica di tanto ostile al poeta che nemmeno la *Francesca da Rimini,* questo perfetto capolavoro recitato il 20 marzo del 1902 a Roma, sempre da Eleonora Duse, s'ebbe il trionfo che avrebbe dovuto. Fu questo il primo tentativo di teatro in versi, fatto dal poeta, e non poteva essere affermazione più geniale, agli occhi dei non ciechi. Poichè l'efficacia passionale non era più discutibile si tentò di colpire il poeta in quanto esso aveva fatto di formale nell'opera sua. E, mentre in precedenza, gli si era rimproverata una cura soverchia dei particolari decorativi, a scapito del contrasto drammatico, qui la critica osservò: « Siamo nel dugento e la scena raffigurante il palazzo dei Da Polenta in Ravenna è stile del primo Cinquecento . . . . . I nomi e la forma delle torri, al secondo atto, non sono quelle dei Malatesta . . . . L'organo fiammingo nella stanza di Francesca è un anacronismo: Paolo degli Organi non venne in Italia che nel trecento. E le finestre trifore, che danno luce alla stanza di Francesca non sono di importazione orientale posteriore? Gli antichi edifici di Romagna avevano le anguste finestre romane bifore . . . . ». Si levò a difendere il poeta, un maestro, Isidoro del Lungo, che trovò parole illuminate e serene per concludere: il sentimento e il linguaggio di ciascuna di queste persone così delle principali come delle secondarie, anzi anche delle minime, sono, qui poi è dir poco studiati, ma calcati con insistente vigoria sui documenti della viva parola d'allora, senza scrupolo di traslazioni e assimilazioni, anzi cercandone con vaghezza ardimentosa: per modo che all'orecchio esercitato ritorna come l'eco di voci di secent'anni remote, e all'illusione scenica si connette quella delle imagini e dei suoni, e l'impressione è che l'autore abbia questa volta afferrato l'oggetto suo eterno: il vero. Veramente l'Italia non aveva più avuto dal *Saul* di Vittorio Alfieri in poi, tragedia così umanamente completa e trasfigurazione così geniale della vita. Prese le mosse dall'episodio dantesco, Gabriele d'Annunzio ne allargò i margini, ampliandolo, facendolo vivere a sè con una compiutezza che ci sbigottisce, se per poco conosciamo l'omonima tragedia di Silvio Pellico. L'autore ha tolto dalle cronache antiche e più dalle terzine della *Commedia* le anime dei duo cognati e ha dato loro figura e sensi, facendoli dolorare e godere dinanzi alle nostre menti; oltre a ciò egli ha voluto nella tragedia rievocare in uno scorcio storico shakespeariano il medio evo italiano, e con una precisione che è massima e in una sola tragedia egli ci ha dipinti uomini e costumi, mentre altri più tardi doveva scrivere un ciclo di poemi drammatici per non dare una briciola sola di quanto egli ci aveva già completamente donato. La *Francesca da Rimini* rimane ancor oggi l'esempio più perfetto di dramma storico, ed una delle poche autentiche testimonianze della vitalità del teatro italiano. Tuttavia le male lingue blateravano ancora. E venne *La figlia di Iorio,* che parve per un istante far tacere ogni voce contraria. *La figlia di Iorio,* tragedia pastorale in tre atti fu rappresentata per la prima volta al teatro Lirico di Milano nel 1904, interpreti Irma Gramatica (Mila di Codra); Oreste Calabresi (Lazaro di Roio); Ruggero Ruggeri (Aligi); Giannina Chiantoni (Ornella); Teresa Franchini (Candia della Leonessa); Lyda Borelli (Splendore); Alberto Giovannini e Alfredo de Antoni (due mietitori), sotto la direzione di Virgilio Talli. Fu un trionfo. Il pubblico, dice Vincenzo Morello, ebbe l'impressione di assistere ad una sacra rappresentazione. E furono vani i costringimenti di parte, vane le prevenzioni e le critiche ; l'anima si lasciò conquidere e trasportare. La tragedia era la tragedia delle origini, semplice ed umana, ed aveva tuttavia un respiro ampio, una larghezza di lineamento, come

diceva il d' Annunzio, meravigliosa. Rievocava la santità della casa e del campo, riportava l'uomo a quello che fu il suo dominio, glorificava la fede di Dio e del focolare. Una religione nuova apparve l'antichissima, e i riti ond'erano circondati l'amore e il dolore, e l'ingenuità di quella gente rude, ciascuno di noi credette riconoscerli. Sparve il tempo, sparvero le leggi, la morale, le consuetudini; per il divino dono della poesia tutto il pubblico fu primitivo e visse la vicenda della *Figlia di Iorio* fraternamente. Il popolo si riconobbe nel popolo che agiva sulla scena e che era fratello di quello greco e di quello shakespeariano. Il trionfo, come dissi, superò la stessa speranza del poeta. Il primo atto della *Figlia di Iorio* rappresenta a sè l'atto di teatro più perfetto che Gabriele d'Annunzio abbia scritto; l'opera nel suo insieme il lavoro massimo, l'apogeo cui giunse finora la potenza drammatica e poetica italiana. Ma questo che sembrava la vittoria sua definitiva, doveva preludere invece a sconfitte altrettanto terribili.

La fiaccola sotto il moggio, altra tragedia vibrante di greca personalità, piena di furore, rappresentata al teatro Manzoni di Milano, da Teresa Franchini ed Evelina Paoli, ebbe accoglienze fredde, se non ostili, e per quanto l'opera, inferiore alla *Figlia di Iorio* come concezione, rappresentasse una magnifica affermazione di teatralità, perchè sgombra da ogni esuberanza letteraria e piena di nervosa rapidità, il pubblico, offeso fors'anche da una recitazione discorde, non ebbe l'applauso unanime. Qualcosa dell'antico veleno era rimasto in fondo alla Gran Bestia, che si preparava all'attacco disperato. Questo fu dato il marzo 1906 quando al Teatro Costanzi di Roma, Ermete Zacconi rappresentò il *Più che l'amore,* tragedia moderna in due atti. Gabriele d' Annunzio era tornato al teatro moderno; e il pubblico che aveva dovuto chinare il capo sotto il giogo infrangibile della poesia, era preparato a giudicare ed a condannare la prosa più vicina alla sua ottusa intelligenza e più facilmente attaccabile. La serata della prima rappresentazione fu infatti catastrofica. L'opera giunse alla fine solo perchè Ermete Zacconi volle che giungesse. Un clamoroso ululare di pubblico, un frenetico zittire, un rispondere alle battute della tragedia, un interrompere ad ogni frase: pareva di essere a un comizio di scioperanti anzichè dinanzi all'opera del nostro più grande scrittore. Mai la folla aveva dato esempio collettivo di più completa beozia o di bestialità così ineducata. Riuscì perfino a scrollare la calma olimpica del poeta che si sentì offeso. E l' indomani quando la critica, finalmente, avendo trovato il pubblico del suo parere, potè gridare l'anatema e vomire tutto il suo fiele contro il vinto, Gabriele d'Annunzio, indignato scrisse un discorso che fu pubblicato come prefazione al *Più che l'amore,* dove non lesinava le ingiurie che il cuore gli dettava contro il pubblico e contro la critica. In verità il *Più che l'amore,* che supera di gran lunga quanto egli aveva scritto in precedenza per il teatro italiano di prosa, era opera capace di suscitare le più vive discussioni, per la potenza di vita, per la prepotenza ond'è animata. Gabriele d'Annunzio vi rappresenta un tipo che è il tipo antisociale; è il delinquente nato, « incapace per i suoi istinti, per i suoi bisogni, per la sovrabbondanza della sua energia, ad adattamento nelle società, incapace di rimanere nei limiti segnati dalle leggi, consentiti dal costume, e divenuti per questo i limiti della morale comune . . . Un impulsivo, psicologicamente, un nomade, moralmente ». « Il mio destino — dice Corrado Brando — è nel continuo distacco, nella necessità sempre di abbandonare qualcosa e qualcuno ». Egli ha tutti i bisogni e i sentimenti primitivi, dalla commozione sucitatagli dall' annunzio della paternità (istinto presente in tutte le bestie), dalla furia omicida che lo prende per appagare i propri desideri di selva e di deserto: è insomma la più potente figurazione dell'uomo preistorico, trasportato nei nostri tempi e messo a contatto con uomini civili. Il contrasto che ne nasce forma la tragedia che, in ultima analisi, è un'opera d'arte, di pensiero e di teatro, magnifica. E lo stesso pubblico iconoclasta si è ricreduto più tardi, quando Ruggero Ruggeri, ripresa la tragedia, la portava dovunque all'approvazione delle folle.

Intanto Gabriele d'Annunzio pareva con quella lettera sdegnosa, deciso ad abbandonare il teatro; se così non fosse stato, si sarebbe certo trovato dinanzi critica e pubblico armati ed ostili fino alla ferocia. Ma due anni dopo, quando nel gennaio del 1908, *la Nave* veniva varata all'Argentina di Roma, il varo assunse invece l'aspetto e le proporzioni di una consacrazione. Nessuno credeva al successo, durante le prove. L'autore aveva solo la tenacia dell'uomo

che ha molto lavorato e che riconosce l'opera sua. Ma una volta di più l'aia della poesia prese il sopravvento, e partita dai polmoni di Ferruccio Garavaglia (Marco Gratico) occupò tutta la sala, soggiogando ostilità palesi e nascoste, provocando un entusiasmo che le cronache teatrali d'Italia non avevano mai conosciuto e non conobbero più. La *Nave* è la celebrazione delle origini di Venezia, ed a Venezia fu dedicata con quello stesso amore che aveva fatto dettare al poeta, precedentemente, le pagine del *Fuoco*. Questa volta egli volle fondere le tre arti pratiche che prima della *Città morta* aveva dichiarato non più congiungibili. E coll'aiuto di Ildebrando da Parma che scrisse musica acconcia per le danze che sono nel corso della tragedia, egli scese in campo per vincere, anzi per stravincere. Riccardo Wagner sarebbe stato il primo degli entusiasti se avesse assistito quella sera alla rappresentazione. Non racconterò la vicenda della *Nave*. Basiliola, Marco Gratico e Sergio Gratico sono oramai persone che ogni persona ha conosciuto nè certo avrà più potuto dimenticare. Le due tragedie, quella eroica che ha per protagonista il popolo, quella passionale che è rappresentata da Basiliola sono legate in un' opera d' arte imperitura dalla genialità matura e perfetta del massimo artefice nostro di poesia e di teatro.

Alla *Nave* seguì la *Fedra*, tragedia sfortunata. In quest'opera, Gabriele d'Annunzio, che da tanto tempo vagheggiava di ripigliare il teatro greco con gli stessi elementi che servirono ai grandi d'allora, tentò la ricostruzione desiderata. La perfezione cui l'autore tendeva non fu raggiunta; una scena grande, viva, vitale si trovò soffocata dall'ingombrante peso di scene eccessive e fredde: l'ultimo atto, senza movimento, fu accolto silenziosamente e le sorti del lavoro pur non essendo tristi furono senza calore. La prima rappresentazione avvenuta al teatro Lirico di Milano nell'aprile 1909, interprete principale Teresa Franchini, fu danneggiata da una recitazione incolore ed incerta, per l' affrettata preparazione, dalla giornata male scelta, la vigilia di Pasqua; una cattiva stella vegliava la peccaminosa passione di Fedra e non le consentì lungo cammino. Dopo la *Fedra*, il poeta si concesse un intermezzo di prosa, componendo il *Forse che sì forse che no*, ed emigrò in Francia, dove tuttora si trova. La sua attività però non diminuì, anzi si accrebbe sulle lande di Arcachon dov'è la sua fucina. E per il teatro compose due opere in versi francesi che furono tradotte in Italiano da Ettore Janni ed una in prosa. La prima, *Le martyre de Saint Sebastein*, fu rappresentata sulle scene dello Chatelet a Parigi la sera del 22 maggio 1911, la seconda, *La Pisanelle ou la mort parfumée* fu anche recitata allo Chatelet, due anni dopo, nel giugno 1913, l'ultima, le *Chèvrefeuille*, vide la luce nello scorcio dello stesso anno; di quest' ultime parliamo in altra parte dell'annuario meritando, per la loro importanza e per la loro novità, un posto a sè. *Le martyre de Saint Sebastien*, invece, fu un'opera teatralmente mancata, nè poteva essere altrimenti. Il poeta ha tentato con un ardire giovanile la ricostruzione di quei misteri sacri che nel Medio Evo costituivano tutta la produzione teatrale francese; e con una perizia metrica squisita, e con una fede profonda ha composto questo nuovo mistero, per il quale scrisse la musica Claudio Debussy.

Vi si raccontano gli episodi salienti della vita di San Sebastiano, e termina coll'apoteosi, l'ascensione dell'anima del santo in paradiso. Interprete della parte del protagonista fu Ida Rubinstein, la cui espressione mimica aggiunse vigore al personaggio dannunziano, ma il cui accento non puro offese le delicate orecchie degli ascoltatori francesi. Il successo non fu entusiastico, se pure ottimo; ma l'unanimità del consenso sia di pubblico che di critica doveva arrivare ed arrivò colla *Pisanelle*.

Intanto la sua produzione scenica già ricca e completa gli attribuisce il principato fra i nostri autori di teatro e sia per la perfezione stilistica di cui ogni suo lavoro è ricco, sia per la personale visione d'un dramma insolito, sia per la nobiltà con cui ogni trama è scelta e tessuta, Gabriele d'Annunzio rappresenta la perfezione massima cui giunse finora l'Italia in questo genere d'arte.

Sabatino Lopez. — Il nostro teatro contemporaneo di prosa non ha molti uomini autorevoli su cui poggiare per procedere; tuttavia quei pochi che ha sono buoni, anzi ottimi. E primo fra gli autori, Sabatino Lopez, la cui personalità è tanto spiccata quanto vivo ed acuto è l'ingegno suo. Egli rappresenta tra noi l'arguzia pungente; l'ironia che pare satira e non è; rappresenta il teatro che serio non è già più, e comico non è ancora. Enrico Lavedan tiene tra gli autori francesi questo posto sedendo nell'Accademia; Sabatino Lopez lo occupa tra noi con meno austerità

ma con altrettanto merito. Egli osserva la vita, serenamente, ridendone fors'anche un po', e dipinge le sue osservazioni insaporandole d'un po' d'amaro. È semplice in arte come nella vita, ma non è ingenuo. La verità non lo trascina ad invettive verbose nè a disperazioni lacrimose; gli suggerisce qualche piacevole motto. Ed egli parla colla verità, non sermoneggia, la tratta da donna qual'è, le fa la corte.

E quella nudità che altri inalbera come una bandiera, altri sdegna come un oltraggio al pudore, Sabatino Lopez, scrivendo, copre con un velo che attenui senza celare. Un riformatore? Un moralista? Un filosofo? Niente di tutto questo. Un uomo di spirito fine, di spirito che suscita un riso profondo come una lacrima, perchè non superficiale, ma acuto con discrezione, che non ferisce, ma punge, come gli aghi delle iniezioni che vanno fondi e pure il paziente non avverte dolore. È poi anzi sopratutto, egli è un uomo di teatro. Nella sua vita d'autore drammatico, non più breve, poich'egli cominciò giovanissimo, Sabatino Lopez non conobbe insuccessi; è esperto della scena e del pubblico come un vecchio maestro. Sa quanto si può dire e non passa la misura mai, pur avendone qualche volta l'apparenza o il desiderio. Questo il suo segreto.

Sabatino Lopez che nacque a Livorno il 10 novembre 1867 non era già più un giovane autore a ventidue anni, perchè allora un suo atto, *Oriana,* veniva recitato al teatro del Corso di Bologna per serata d'onore da Floridio Bertini, che faceva parte della compagnia Paladini Boetti. Nel luglio di quello stesso anno, ancora a Bologna, in seguito all'aiuto di Alfredo Testoni, la compagnia Diligenti-Monti recitò all'arena del Sole *Di notte,* dramma in tre atti che è vivo ancora e che fu tradotto in più lingue e dovunque rappresentato con eguale consenso. La via era quindi subito aperta al giovane Lopez che l'anno di poi, 1890, avendo concorso, riceveva il premio governativo con questo stesso *Di notte.* Nel 1892 un altro suo atto unico trovava una fortuna che ancor oggi persiste, *Il segreto,* di genere dramatico. E sempre egli seppe, nel difficile giro di un atto, chiudere una vicenda, ora tragica come *La guerra,* ora gaia, come i bozzetti pubblicati in numerose riviste. Ma nelle commedie in tre atti, nell'opera completa, egli diede la misura del suo valore. Un primo lavoro, *Il Bajardo,* commedia d'ambiente giornalistico, forte di scene vibranti, sviluppante un drammatico contrasto, fu assai applaudita, e dopo due lavori che non caddero ma furon dimenticati senza infamia e senza lode, venne nel 1892 *Ninetta* che la Vitaliani fece trionfare a Napoli e la Mariani dappertutto; nel 1898 *I fratelli* che erano festosamente battezzati a Torino nell'interpretazione della compagnia del Teatro d'Arte, dov'erano de Sanctis e la Pezzana; nel 1900 al Filodrammatici di Milano, Zacconi dava *Posta suprema;* e poi successivamente seguirono *Tutto l'amore, La morale che corre, La donna d'altri, Bufere, La buona figliuola, Il principe azzurro, Il brutto e le belle, La nostra pelle, Il terzo marito* e il *Viluppo.* Una produzione varia, come si vede, cui vanno aggiunti un romanzo di vita di palcoscenico, *Gli ultimi zingari,* un volume di novelle, *Le ultime lettere e le novelline,* dieci anni di critica drammatica al *secolo XIX* di Genova ed i due anni di direzione alla società degli autori, dov'egli ha sostituito Marco Praga. Il periodo fortunato, o meglio, il periodo in cui l'attività artistica di Sabatino Lopez si affermò con una personalità veramente completa, è l'ultimo: se si eccettuino *Bufere,* un forte dramma, pieno di nerbo e di rapidità, e *il Viluppo,* di cui parliamo altrove, il resto del suo teatro mo-

Sabatino Lopez (Fot. Badodi, Milano).

derno è comico. *La donna d'altri* segna il passo più sicuro verso questo genere nuovo che non è, come fu detto, comico sentimentale, ma meglio, ironico, agrodolce, semiserio, come volete; *La buona figliuola,* questa squisita pagina di vita borghese che ottenne dovunque accoglienze trionfali, era già il genere raggiunto; *Il brutto e le belle, La nostra pelle,* due piccoli gioielli di squisita osservazione e di ironia senza astio ma tranquilla, bonaria, preludevano all'ottimo successo del *Terzo marito* di cui parliamo altrove. Tutti questi ultimi lavori del Lopez, formano come una collana che sta bene com'è: presi separatamente ad un osservatore superficiale possono sembrare commediette leggere il cui scopo sia solo di divertire, senza offendere, per una sera. Ascoltate con maggior attenzione e raffrontate, vi si trova una logica sottile che le anima, che le sostiene; vi si vede un filo che le conduce e le cuce insieme; vi si scopre la mente dell'autore che non si è fermato alla pelle dei suoi personaggi, ma ne ha creato anche la carne, per quanto fragili essi possano sembrare a prima vista. Il teatro di Sabatino Lopez, così considerato, costituisce un tutto organico, ed ha l'autentico calore di un documento umano, condito per nostra gioia di grazia e di brio.

Marco Praga. — Di non pochi autori — sia pure soltanto per fissare in una breve pagina biografica la loro figura artistica — occorre una notizia che tutte comprenda le loro opere: del Praga no. E questo non perchè egli abbia dato al suo teatro una intonazione troppo uniforme che gli allontani il pubblico — le platee, anzi, sempre s'affollano quando il cartellone reca un suo nuovo dramma o una sua nuova commedia — ma perchè egli è certamente, fra gli autori dell'ultimo venticinquennio, il più somigliante a sè stesso attraverso l'intiera opera sua. Una è la formula artistica fondamentale; analizzata e discussa quella nei lavori meglio riusciti del Praga, al critico non occorre altro: il lettore ne sa abbastanza.

La formula artistica fondamentale è la rappresentazione diretta, e quasi fotografica, della vita. Al tempo di Emilio Zola e di Enrico Becque, sullo scorcio del secolo, la formula si chiamava *naturalismo.* Il Praga, nato all'arte in quegli anni, ebbe con gli uomini di Francia una comunione intellettuale; comunione indiretta, s'intende, perchè era abitudine o necessità nostra (non per anco cessata!) di accettare dalla nazione sorella il meglio e il peggio che i suoi uomini recano sul mercato mondiale dell'ingegno dai tempi della grande Rivoluzione. Per il nostro autore la discendenza nobilissima non esula — conviene insistervi — dal puro campo ideale, i personaggi e le situazioni essendo impressi dentro la vita italiana, e più particolarmente milanese, in cui si veniva formando, attraverso i tormenti e le corruzioni della borghesia, la terza Italia.

Se la formula artistica è sempre uguale a sè stessa nel teatro del Praga, il fatto di cronaca al quale egli si ispira, muta continuamente come nelle colonne di un giornale: e questo spiega perchè il favore del pubblico gli sia costante da *Le vergini,* sua prima vittoria di venticinque anni or sono, a *La porta chiusa* applaudita lo scorso inverno sulle scene milanesi del Manzoni.

La varietà del fatto di cronaca spiega solo in parte quel favore. Il Praga è un dominatore del dialogo: chiaro, preciso, non sempre italiano nella sua veste, sempre di effetto teatrale nel suo taglio. Di più, è un abile conoscitore delle situazioni, sia nel trapasso dall'una al l'altra scena che nella chiusa di un atto. Il critico vedrà ripetersi la formula e il metodo, farà quindi le sue riserve: il pubblico seguirà puramente e semplicemente il fatto di cronaca rispecchiato nell'opera d'arte e applaudirà o, almeno, seguirà con curiosa attenzione lo svolgersi della commedia o del dramma.

La critica e il pubblico furono incondizionatamente d'accordo in *Le vergini* e *La moglie ideale*, i due lavori che venuti alla luce nel momento aureo del naturalismo, quando anche il Giacosa scriveva *I tristi amori* e il Rovetta *La trilogia di Dorina* e *I disonesti*, parevano imprimere il moto a una nuova èra del teatro italiano. In essi la borghesia corrotta è satireggiata a cominciare dal titolo: amarissima concezione della vita che rispondeva ad uno schietto senso dell'opera d'arte. Di vergini che son tali perchè non possono essere altrimenti, di mogli che cercano la conciliazione paradossale fra l'amore e la fedeltà, la vita è piena in ogni tempo: il Praga ne ha afferrato e reso assai bene, nelle migliori sue commedie, il senso universale.

Luigi Tonelli, studiando il nostro autore in un poderoso, riuscitissimo libro di critica su « L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia », distingue tre periodi nell'opera d'arte. « Distinguiamo,

com'è necessario, tre momenti diversi in tale produzione: e diciamo che il primo, comprendente *L'amico, Le vergini, La moglie ideale*, è il più importante perchè il più sincero e creativo: che il secondo, comprendente *L'innamorata, Alleluja, L'erede, Il bell'Apollo, La nonna*, è il meno notevole perchè assai meno artistico: che il terzo, infine, comprendente *La morale della favola, L'ondina, La crisi*, ha il suo valore, se non altro, come ricorso del primo momento, dopo l'esperienza del secondo ». Francamente a noi sembra che questa divisione sia artificiosa: e perchè fra le commedie del primo periodo, così come fra quelle del secondo, corre un breve numero d'anni, mentre larghissimo è il tempo che corre fra le commedie dell'ultimo: e perchè, ripetiamo, il Praga ha sempre e soltanto perseguito la sua formula d'arte ch'era ed è quella di portare a teatro quanto più era possibile della vita vissuta.

I tempi, piuttosto, di volta in volta cambiavano. Le prime commedie ebbero il maggiore successo perchè concepite quando più schietto era l' entusiasmo giovanile dello scrittore, quando tutta la vita intorno pulsava veramente coi personaggi del suo teatro: nella rispondenza fra la vita e l'arte era naturale che questa seconda molto s'avvantaggiasse degli insegnamenti della prima. Poi i gusti e le abitudini del pubblico mutarono, si volsero di preferenza ad altre formule, ad altri intrecci: e il favore delle platee, pur rimanendo sempre vivo nell'attesa di ogni lavoro del Praga, fu meno entusiastico negli applausi; la critica diventò addirittura severa. Non per questo il Praga rinunciò alla sua espressione artistica; tenne fermo, anzi: ed eccoci al terzo periodo, quando, cioè, mutati ancora i tempi e tornati in onore, in parte, i metodi e le osservazioni della prima età, anche lo scrittore nostro ne approfittò per riavere, se non le accoglienze incondizionatamente favorevoli di vent'anni or sono, certo un applauso più sicuro. Ma chi oserebbe dire che *La crisi*, per esempio, dove la protagonista ha bisogno di un adulterio per riamare il marito e ridiventargli fedele, che *La porta chiusa*, dove un figlio si stacca dalla madre adultera mettendosi in viaggio per sottrarsi alle malignazioni del mondo, non siano dal Praga di questi ultimi anni inscenati con l'animo medesimo donde mossero *Le vergini* e *La moglie ideale?* Tanto meno questa differenza è possibile sostenere se si analizzano le commedie dell'età di mezzo: *Alleluja, L' innamorata, L' erede, La morale della favola*. Anche qui abbandoni, adulterii, corruzioni di vita borghese osservati dal Praga con la stessa fedeltà di cronista: il che non toglie che squilibrii esistano anche fra lavoro e lavoro di uno stesso periodo perchè non vi è momento nella esistenza dell'uomo più costante, più coerente, più uniforme che si assomigli nel modo più assoluto agli altri momenti dal viver suo.

La conchiusione di tutto questo discorso è facile e assai lusinghiera per Marco Praga. Differenze sostanziali, e però veri e propri periodi, non esistono nell'opera sua: egli è stato fedele a sè stesso nella

Marco Praga

scelta degli argomenti di carattere borghese contemporaneo, nel modo di esporli alle vivacità precise od aspre del dialogo quale lo si parla fuori dalla scena. Le differenze di valore fra commedia e commedia dipendono quindi essenzialmente dalla rispondenza o meno della vita alla formula d'arte: quando la vita rincalza la formula questa appare agguerrita e convincente, non così quando la vita se ne scosta.

E il Praga ad ogni modo dà prova di una resistenza dignitosa a tutte le tentazioni reclamistiche, della quale gli si terrà conto nella storia del teatro italiano.

Sem Benelli. — Una fronte ampia, rocciosa, e, sotto, due profondi occhi;

una mascella quadra, ed una bocca delicata: l'apparenza di un pensatore, di un filosofo, in un esile corpo; ed una gloria luminosa. Questi è Sem Benelli, il giovane poeta toscano. Dirgli giovane e poeta è divenuto oramai luogo comune, tanto i giornalisti l'han designato con questi attributi; ma veramente egli è assai più drammaturgo che poeta, ed oramai giunto a maturità d'arte, se non d'anni. Infatti, se ben nato a Prato poco più che quarant'anni or sono, egli ha già una produzione numerosa dietro sè, tutta illuminata dalla luce che si spande dal suo più grande successo: *La cena delle beffe.* Vita travagliata e penosa egli condusse nella sua adolescenza; troncati gli studi per disgrazie famigliari, egli dovette masticare amaro per parecchi anni, e mangiar pane congiunto a poco più che il suo sudore. Tentò vie diverse, sempre avendo la mira al teatro, suo sogno perenne; e si racconta trovasse per parecchio tempo i suoi guadagni facendo l'ebanista.

Tempra sicura e rude di lottatore, non si fiaccò in questa aspra e dolorosa battaglia, anzi temprò le sue forze, le preparò per il primo giorno che la vita gli avrebbe schiuso le porte, penosamente ed invano fino allora battute. Furono di questo periodo umile oscuro i suoi primi insuccessi teatrali: *Lassalle* e *La terra* che non rividero la luce nemmeno più tardi a gloria completa.

Il cammino dell'arte non gli si presentava più facile nè più buono di quello della vita. Ed ancora la indomita volontà lo sostenne. Fu la volta di *Tignola,* un'amarissima commedia, di tecnica incerta, scheletrica, e pur dove era già presente la personalità dell'autore. Il pubblico non la riconobbe: l'insuccesso fu altrettanto clamoroso che per i suo i primi due lavori . . . Ora *Tignola* corre fortunatamente per le nostre scene, perchè gli anni son passati, ma allora . . . . non ebbe l'onore di una replica. Intanto Roux di Torino aveva pubblicato *Il figlio dei tempi,* un suo poema lirico che aveva incontrato qualche favore nella critica.

Sem Benelli si diede con fervore alla poesia, al teatro di poesia. Compose *la maschera di Bruto,* tragedia che rimetteva in scena il delitto di Lorenzino de' Medici dandogli nuove cause e nuova luce. Ma chi avrebbe rappresentato il lavoro che richiedeva spese non comuni di messa in scena e di costumi? Il povero giovane corse da un capocomico all'altro; ma l'amicizia che allora aveva ottenuto di Marinetti, col quale divideva la direzione di *Poesia,* gli permise infine l'accesso alla Compagnia Stabile di Milano dove erano Andrea Maggi e Amedeo Chiantoni. Il suo lavoro fu accettato, provato, messo in scena. La sera della rappresentazione un attore (quello che doveva sostenere la parte di Lorenzino) si diede per malato; la recita doveva essere sospesa, rimandata, forse per sempre. Sem Benellli, che sapeva l'opera sua a memoria, prese il partito di recitare da sè la parte rimasta senza titolare. Dinanzi questa decisione, l'attore si sentì guarito, riprese i panni del principe mediceo, recitò. Il lavoro non suscitò entusiasmi, ma piacque; la critica, pur facendogli gravi appunti, lo lodò: era bene scritto, abilmente condotto se pure errore di tecnica assai grave fosse quello d'aver posta la catastrofe al second'atto. La figura di Lorenzino, amletizzante, fu giudicata viva e vera, e ciò consolò un poco delle amarezze patite il giovane autore. Animosamente egli aveva dato mano a un nuovo poema drammatico, *La cena delle beffe,* la cui ispirazione gli era venuta da due novelle del Lasca, abilmente confuse. Non giova qui ch'io ripeta la sostanza di questo lavoro: tutti l'han veduto e ricordano l'atroce beffa fatta da Neri Chiaramantesi a Giannetto e la vendetta che questi si prese, godendosi Ginevra, e facendo passare per pazzo Neri che alla fine uccide il fratel suo Gabriello ed impazzisce veramente.

Materia cinquecentesca dal Benelli con sapienza rifatta, con abilità sceneggiata sapendo mantenere desto l'interesse in ogni atto con qualche trovata, e il tutto verseggiando con rapidità, nervosamente sì che la poesia non ingombrasse mai l'azione. In mezzo a ciò, la figura di Giannetto, viva, immortale, la più completa creatura dal Benelli creata, ed una delle più solide del nostro teatro moderno, campeggia vivificando l'atmosfera dell'opera, rimodernandola. Ebbene questa *Cena delle beffe,* piena di doti teatrali, il cui effetto alla lettura ora ci pare evidente, fu respinta per lungo tempo da più capocomici (ahi, dopo il pentimento!), finchè la Stabile romana, diretta dal Pierantoni, l'accettò e la mise in scena all'Argentina il 16 aprile 1909. Interpreti principali: A. Chiantoni (Neri), A. de Antoni (Giannetto), E. Reinach (Ginevra). Fu un trionfo, il pubblico si lasciò trasportare dalle qualità rivelatesi in questo lavoro e decretò il più completo successo all'opera che doveva poi per anni correre tutti i teatri d'Italia e

dell'estero, cosicchè quella del 16 aprile fu data storica per le nostre scene. Il trionfo si ripetè con uguale intensità dovunque; e Sem Benelli divenne in pochi giorni il più acclamato nostro autore. Sarah Bernardt nella traduzione di Jean Richepin, fece conoscere a Parigi questo lodato esempio di teatro italiano. In Italia compagnie speciali lo recitarono ed ogni più piccola città di provincia potè applaudirlo. Il 16 aprile 1910 allo stesso teatro Argentina veniva rappresentato *L'amore dei tre re*, il nuovo lavoro del Benelli: aspettativa immensa, successo tiepido, di stima. L'opera che era animata da magnifiche intenzioni: sceneggiare il conflitto fra l'anima barbara e la bontà cristiana, fu inferiore alla concezione, apparve schematica, la psicologia dei personaggi tentennante, e solo colle note del maestro Montemezzi questo poema potè vivere più tardi veramente. Vennero quindi *il Mantellaccio,* dove il motivo cinquecentesco della *Cena,* ripetuto, ma senza la prima originalità, non trovò favore e cadde a Roma, a Torino, una stessa sera. *Rosmunda* rappresentò invece il miglior sforzo letterario di Sem Benelli. Ripreso il dramma storico, con audacia e valenza, egli costruì una tragedia che ha varie pecche di psicologia, e dove ancora la figura amletizzante di Elmichi, si ripiega sulla precedente di Lorenzino, ma dove Rosmunda ha una sua vita, intera, complessa e superba, vera creatura tragica. La forma qui è più che altrove curata, polita, il verso sonoro, le imagini, quando non traviano nel barocco, espressive. Della *Gorgona,* che è la sua ultima, ed assai infelice fatica, si parla altrove.

Molte forze ha ancora questo giovane, e ben disciplinate, che possono dare ottime costruzioni e salde di poesia e di teatro. A differenza infatti di Gabriele d'Annunzio, contro il quale fu levato scioccamente da alcuni, come antagonista, Sem Benelli ha equilibrato il senso lirico e quello drammatico, forse con qualche preponderanza di quest'ultimo, e qua e là qualche concessione all'effetto.

Il d' Annunzio, come lirico, pecca spesso di squilibrio in altro senso; al Benelli non può rimproverarsi che di sacrificare qualche volta la purezza lirica alle necessità sceniche. Le sue concezioni drammatiche non si elevano mai a superbe significazioni, ma egli vuol darci sopratutto dei tipi, rappresentarci delle epoche e perciò prosegue una via dove oramai è solo, combattuto ed esaltàto, degno sempre del massimo rispetto. Le sue qualità liriche erano di sobrietà e quasi di una durezza incisiva, in origine; ora si è modificato, la sua forma è andata evolvendosi, con un eccesso anche di imagini quasi futuriste. Egli secenteggia volontieri per virtuosismo, ed adopera un endecasillabo spezzato ed

Sem Benelli (Fot. Badodi).

aspro che assai bene risponde ai suoi criteri, che qualche volta incorre in veri e propri errori metrici difficilmente sostenibili foneticamente.

Ad ogni modo Sem Benelli è certo uno dei più nobili rappresentanti del nostro teatro di poesia, e quando la febbre del successo, la necessità di lavorare con tal rapidità gli si plachi, ci darà ancora opere eccellenti, forse migliori di quanto non ci abbia dato. Infatti la sua potenzialità è superiore all'espressione concreta finora ottenuta.

Alfredo Testoni. — È, tra gli arrivati, uno dei meno fortunati. Ebbe cioè la lode inferiore al suo merito; tardivo il consentimento, e non ancora completo. Il Testoni è tuttavia una delle nature più schiettamente comiche del nostro teatro e questa qualità, di far ridere, dovrebbe essere in Italia maggiormente considerata di quello che sia. Altrove lo spirito scenico rende milioni; tra noi basta sì e no ad attribuire all'autore la qualifica di scrittore di teatro. Malgrado ciò, rimane l'approvazione del pubblico che ancor oggi è fedele al *Cardinal Lambertini,* alla *Modella,* al *Successo,* dimo-

strando che se pubblico e critica non vanno d'accordo, non è sempre quest'ultima che ha ragione.

Alfredo Testoni, nato circa cinquant'anni fa a Bologna, incominciò a scrivere commedie a sedici anni per recitarle in granaio nell'interpretazione propria

Alfredo Testoni (Fot. Sciutto, Genova).

e dei vicini di casa. Cosa fossero quelle giovanili produzioni, nessuno sa più, nemmeno l'autore: forse quei raminghi topi che assistevano alle rappresentazioni... Ma fuggirono dinanzi all'intervista. La vera vocazione del Testoni fu sempre il teatro dialettale, per il quale scrisse più di venti lavori, con un risultato, ahimè, infelice per le sorti di quel teatro bolognese, ch'egli voleva risorto. Sceso perfino in Tribunale, dovè sentirsi dire dal giudice che il suo era un sogno irrealizzabile, vani i suoi sforzi, poichè il teatro dialettale in Italia... era definitivamente morto. Tuttavia il Testoni non si arrese al giudizio del magistrato e seguitò per la sua via: alcuni suoi lavori furono tradotti in milanese, altri in veneziano, altri in napoletano: ma quelli che hanno resistito maggiormente al fuoco della ribalta furono quelli recitati dal Benini, *El palazo delle ciacole, La pasqua del sior Tonin, Il nostro prossimo*... Per il che, ancora *L'anarchico*, una recentissima commedia allegra è destinata al Benini; e un'altra, *La barca fa acqua*, tradotta in veneto da Bepi Bianchini, a Zago. In italiano, il primo lavoro del Testoni fu una farsa, *Lucciole per lanterne*, recitata a Bologna al teatro del Corso per sua beneficiata da Gioachino Fagiuoli. Come finisse quella commedia il pubblico non seppe mai perchè la fece interrompere a metà, al terzo svenimento della prima attrice giovane.. forse per paura che altri tre ne riservasse l'altra metà! Il primo buon successo fu invece un bozzetto in un atto *L'ordinanza*, che recitato dai filodrammatici, per i quali era stato scritto, fu poi acquistato per 200 lire dalla Compagnia Nazionale e recitato sotto la direzione di Paolo Ferrari, che fu sempre largo della sua benevolenza col Testoni. Ma la vita dell'autore drammatico era (com'è ancora!) poco confortante; per cui anche il Testoni dovette emigrare nel giornalismo e compilò infatti la rubrica *Che c'è di nuovo?* nel Capitan Fracassa di Roma. Ma Bologna lo richiamò presto ed a Bologna egli ritornò al teatro: *Il marito della prima donna, L'onestà, Re di cuori, I figli* furono altrettante commedie di esito dubbio. Nel 1888 il conte Codronchi lo volle segretario del Comitato dell'Esposizione Emiliana. Poi fece una escursione nel mondo politico. Alcuni amici di Modena lo invitarono a dirigere un giornale liberale *Il Panaro!* Ci fu subito un'incompatibilità di carattere fra la politica e il Testoni, cosicchè malgrado l'avvocato Vicini, uno dei componenti il Consiglio di Amministrazione del giornale, tentasse di persuaderlo sulla bellezza ideale della politica, il Testoni diede le sue dimissioni. E così il Vicini è divenuto S. E. il sottosegretario di Stato alla Pubblica Istruzione, ed Alfredo Testoni seguitò a scrivere commedie. Tornato a Bologna, dopo questo intermezzo modenese, protetto da Amilcare Zamorani, direttore del Resto del Carlino, il Testoni prese a scrivere *Gli intermezzi e resti* in collaborazione coll'avvocato Padovani, sulle colonne di quel giornale. E continuò poi da solo per quattro anni. Intanto recitava i suoi *Sonetti della Sgnera Cattareina*, in serate spesso fruttuose. Una sera, Virginia Reiter che era tra il pubblico, si fece promettere dal Testoni che entro due mesi le avrebbe mandato una commedia. La promessa fu mantenuta e la commedia era *Quel non so che*.., che il direttore della compagnia, Francesco Pasta, accettò e mise in prova subito a Napoli. Per andare ad assistere alle prove il Testoni fu costretto a chiedere un anticipo allo Zamorani;

avutolo, partì colla moglie. Ed una sera del settembre del 1900 al Sannazzaro di Napoli, dopo una tanta odissea, il trionfo di *Quel non so che . . .* sistemava la sua posizione artistica . . . e finanziaria. Dopo sette mesi era pronto *Fra due guanciali*; poi senza interruzione, *Duchessina, Il quieto vivere, In automobile, La scintilla, Lo scandalo, La modella, Il cardinale Lambertini* (1906), *Il nostro prossimo, Rossini, Il successo, Il gallo della Checca*, e tre ultime in dialetto bolognese, per non citare che le migliori. In ciascuna v'era tanto sale di arguzia, ed una così aperta e fresca gaiezza che la buona fortuna non negò loro la sua protezione. Alfredo Testoni la meritava, come ogni onesto lavoratore che abbia le sue qualità. Per cui è da sperare che più non lo tradisca la sorte; ma nei lavori che egli già ci promette persista la sua vena, donando al teatro italiano quella sana vivacità di cui ha bisogno.

Vincenzo Morello *(Rastignac)*. — Non si è impunemente Rastignac in letteratura quando si vuol diventare Vincenzo Morello sulla scena drammatica. L'uomo di lettere porta a teatro quel suo spirito ch'è fatto di osservazione dalla platea — la platea della vita — più che di azione vissuta sul palcoscenico. E gli attori, quando pure si vestano di un dialogo smagliante e procedano attraverso le più sottili, le più istruttive — qualche volta anche le più divertenti — schermaglie della frase, restano lontani dalla commedia e dal dramma: l'autore muove loro le labbra, non dà loro un'anima.

Abbiamo tante volte conversato a tavolino con l'ingegno di Rastignac. Nel libro e nel giornale egli è un magnifico banditore di energie: nei suoi scritti fermenta — e più non potrebbe — tutta la vita italiana dai primi rivolgimenti politici del secolo scorso fino ad oggi. Egli può parlare delle cose più disparate, può affrontare i problemi più dissimili; il suo obiettivo è sempre uguale: rifare — fare anzi — intellettualmente l'Italia rinata intanto a dignità di nazione per l'antiveggenza dei suoi filosofi, per l'eroismo dei suoi martiri, per l'abilità dei suoi diplomatici, per il coraggio dei suoi soldati. In quest'opera di rigenerazione intellettuale, che porterà il Paese all'altezza massima dei suoi destini, Rastignac è superato da pochissimi scrittori nostri viventi, e pochi anche gli stanno a paro. Così che la sua fama è fin d'ora a buon diritto consacrata nella letteratura e nel giornalismo della terza Italia.

Resta ancora *sub judice* la sua opera drammatica che, incominciata nel 1907 con *La flotta degli emigranti*, continuava nel 1909 con *Il malefico anello* e nel 1912 con *Amorè che emigra*. Che noi bene ci si apponga facendo molte riserve sul valore di azione di questi drammi (drammi sono veramente anche quando si chiamino commedie) è provato dal diverso umore con cui furono accolti nelle grandi città italiane. Roma, perchè ospita da tempo il vivissimo ingegno del Morello e perchè ha sempre dato un'impronta artistico-letteraria a tutte le sue attività, ha fatto buon viso ai lavori del Morello: non s'è sfrenata in acclamazioni entusiastiche (i critici anzi hanno avuto degli scrupoli), ma ha battuto le mani. Milano, al contrario, città oggi prevalentemente dedita agli affari, non ha nascosto mai la sua freddezza o la sua riprovazione. Tra questi, che si possono chiamare gli estremi dell'opinione pubblica in Italia, stanno i giudizi delle altre città.

Sarebbe uno studio molto interessante e nuovo quello che raccogliesse e ana-

Vincenzo Morello.

lizzasse i diversi giudizi dati negli ultimi decenni dalle città italiane sull'opera drammatica degli scrittori nostri. A noi qui importava accennarvi per il Morello che rivela, ripetiamo, splendide qualità formali, ma non s'addentra nelle anime e piace quindi in diverso modo o dispiace secondo che più si apprezza la forma o il contenuto. Noi stiamo francamente

con coloro che vogliono il teatro d'azione e di idee, non una soverchiante letteratura drammatica. Il Morello affronta nella *Flotta degli emigranti* un importantissimo problema di sfruttamento politico e parlamentare della nostra mano d'opera tanto richiesta all'estero, affronta nel *Malefico anello* e in *Amore che emigra* due problemi psicologici nei quali si dibattono e si torturano l'aristocrazia e l' alta borghesia. Nulla di nuovo tuttavia nella proposizione dei temi — e questa non sarebbe ancora una ragione di condanna — ma nulla di veramente sentito nell'azione — e questa è la causa della debolezza scenica dalla quale il Morello non ha saputo salvarsi. Egli fa di quando in quando nel dialogo la voce grossa, dice ai suoi uomini ed alle sue donne di adirarsi, di piangere; se occorre impone loro di uccidersi; ma le parole e gli atti suonano a vuoto, non li pervade il fuoco sacro di una vita vissuta. E così il drammaturgo naufraga nel letterato.

Naufragio, tuttavia — è debito insistervi nella chiusa — che non ci toglie la visione esatta dei molti pregi letterarii onde l'opera s'ammanta.

Renato Simoni. — Ha un solo e grave torto: quello di lavorare poco per il teatro. Certo le sue intense e molteplici occupazioni giornalistiche gli tolgono gran parte del suo tempo; tuttavia il pubblico si lagna ch'egli trascuri questa parte della sua attività che gli ha dato tante soddisfazioni e tante ancora glie ne darebbe.

Egli dovrebbe a rigore di termini classificarsi tra gli autori dialettali; ma è ormai tradizionale che gli autori del teatro veneto entrino a far parte del patrimonio nazionale, da Goldoni a Gallina.

Renato Simoni, venuto dalla nativa Verona, debuttò a Milano come critico teatrale del *Tempo,* diretto dal Gianderini e si fece notare presto per una simpatica facilità di scrivere e per la costante cortesia della polemica. Poi passò al *Corriere* dov'è tuttora, specialmente incaricato della direzione della più diffusa rivista italiana: *La Lettura.*

Il suo primo lavoro è quello che indubbiamente gli diede i più grandi successi. *La Vedova* parve la rivelazione — ed era certo — di un forte temperamento teatrale in cui era una felice fusione di osservazione verista e ispirazione poetica.

La Vedova è una commedia tipo.

Ha due atti bellissimi ed uno, il primo, che è un capolavoro. La forza di questa commedia sta nella sua semplicità: i Benini le diedero l'aiuto prezioso della loro arte ed il pubblico decretò il trionfo.

Carlo Gozzi non ebbe uguali sorti.

Il capo comico Benini, malgrado le accoglienze riservate del pubblico, si ostinò con bell'esempio di coscienza artistica nella sua fede nel lavoro e lo mantenne in repertorio. Ed il lavoro finì per af-

Renato Simoni (Fot. Badodi)

fermarsi, senza per altro raggiungere quell'intensità di successo ch'egli si ripromettava. Ciò non toglie che specialmente nei due primi atti il Simoni vi abbia riaffermate le sue magnifiche qualità di autore.

Seguono due insuccessi: *Tramonto* che il Benini non riuscì a far piacere e l'Andò, recitandolo in italiano, non riuscì ad imporre.

Il genere del *Tramonto* parve staccarsi da quello dialettale e in esso gli esecutori stessi parvero spostati. Per questo forse l'Andò ebbe l'idea di tradurlo in lingua. Ma allora vennero in luce altre deficienze. Il genere poteva non essere dialettale, ma dialettali erano la struttura e la parlata. E così del lavoro, dopo pochi ripetuti tentativi, non si parlò più. L'altro insuccesso fu quello del *Casanova,* scritto in italiano ed in collaborazione con Ugo Ojetti. E fu insuccesso più deciso. Era piaciuto il primo atto, aveva, pure piacendo ancora, già un po' stancato il secondo,

il terzo fu rumoreggiato e stroncato il quarto.

Ciò avvenne al teatro Carignano di Torino, dinanzi ad un affollato uditorio che non si mostrò per verità molto cortese con due autori che dovevano, per i loro precedenti letterari, godere di qualche privilegio.. La commedia che aveva particolari gustosi e scenette piacevoli aveva sopratutto il difetto di essere lunga. Non so perchè gli autori non ne abbiano tentata la rivincita, con qualche taglio o ritocco. La tenne al fortunoso battesimo la compagnia Di Lorenzo.

La rivincita Renato Simoni trovò invece nel grande successo del *Congedo* che fu una delle ultime belle interpretazioni della comp. Benini. Meno spontaneo forse della *Vedova,* questo *Congedo* è più ricco di osservazioni e più complesso nella sua struttura. La psicologia vi è più complicata, ma la tecnica appare in compenso più matura. In entrambi i lavori la forza emotiva raggiunge risultati immediati ed è elemento principale di successo sicuro.

Qui è finora tutta l'opera teatrale di Renato Simoni, non volendo tener conto di quella *Turlupineide* che ebbe senza dubbio le maggiori repliche e diede i maggiori risultati.... finanziari. Quantunque non sia da escludersi che l'umorismo possa esser talvolta arte, soprattutto in Italia che ha capolavori classici di umorismo....

Ma qui non si fermerà certamente l'opera teatrale del simpatico scrittore veronese. Tanto è vero che si annunzia dai giornali, malgrado le sue denegazioni, un nuovo lavoro per l'anno venturo, un lavoro di cui si dice anche il titolo: *La signorina don Chisciotte.*

L'*Annuario* si prepara a registrare un successo.

Giannino Antona-Traversi. — Quando Giannino — lo chiamano tutti così, *tout court* — scrisse la sua prima *causerie* teatrale e se ne annunziò la rappresentazione, si pensò dai più ad un capriccio di giovane signore, alla *exhibition* vanitosa di un dilettante, ad un piccolo avvenimento mondano sfruttato da un capocomico furbo... Dopo la rappresentazione che fu tutta una risata — si trattava della *Mattina dopo* — si ammise che quel dilettante aveva dello spirito, che il piccolo avvenimento mondano era anche un episodio teatrale di qualche interesse. Questo giudizio venne accreditandosi dopo un altro breve lavoretto — *Per vanità* — ch'egli scrisse, se non erro, per Clara Della Guardia, ma la qualifica di dilettante rimase ancora. Giannino, ricordo benissimo, lo sapeva e se ne arrabbiava. Forse anzi attinse da quella leggenda che voleva distruggere, la forza e la volontà di un lavoro assiduo, ostinato, vittorioso.

Anche i più scettici l'avevano dopo un paio d'altri lavori classificato fra gli autori italiani e fra essi l'avevano posto in prima linea. Non solo: ma lo si considerò come uno dei più genuini rappresentanti dell'arte drammatica nazionale. Era il tempo in cui contro l'invadenza della scuola francese si levava minacciosa quella che dal Nord ci voleva condurre verso un teatro più pensoso e riflessivo, e tra le due tendenze gli autori italiani, trascinati, secondo il proprio temperamento personale, verso l'uno o verso l'altro indirizzo, smarrivano la loro principale ragione d'essere: quella cioè di essere il documento del proprio tempo e del proprio paese. Chi era nato dal

Giannino Antona-Traversi (fot. Badodi).

teatro romantico, si dava al naturalismo, secondo l'ultima ricetta francese; chi aveva spirito moderno di osservazione psicologica, si abbandonava alla nebulosità simbolica... Ciascuno cercava di forzare il proprio temperamento per essere alla moda e seguire la corrente. La commedia italiana si smarriva dopo Paolo Ferrari e Giacinto Gallina...

Giannino Antona-Traversi — in questo sì dilettante se si deve dare a questa parola il significato antitetico della parola professionista — scrisse la commedia italiana. Comico senza essere farsaiolo, ironico e satirico secondo la più schietta tradizione italiana, psicologo senza complicazioni, parlò ai pubblici italiani con la loro lingua, con il loro spirito, con le loro festività e fu subito compreso. In questo carattere nazionale sta, io penso, il maggior pregio dell'opera teatrale di Giannino Antona-Traversi. E da questo punto di vista, che lo personifica e lo differenzia, io penso ancora che il suo teatro di gaiezza e di satira sia superiore a quello drammatico e sentimentale, perchè in quest'ultimo, teatro di emozione più che di critica, la sua arte si confonde con quella dei suoi contemporanei e perde il suo carattere, che era anche, al suo affermarsi, la principale sua ragione di vita. Ma tutto il suo teatro ha altri pregi sostanziali e formali, che si sono imposti al giudizio del pubblico e della critica: dialogo spontaneo, sopratutto se è comico, situazioni chiare e normali, semplicità di mezzi, nobiltà d'intento.

Ha lavorato moltissimo e, si spera, lavorerà altrettanto in avvenire. Il capocomicato a cui si sobbarcò per un anno nella compagnia Palmarini-Farulli-Grassi ha interrotta la sua attività di autore. Ma ora in compenso essa si è risvegliata e promette con prodigalità.

L'elenco di suoi lavori è lunghissimo: *La mattina dopo* (premiata al concorso governativo), *Per vanità*, *Dura Lex* (premiata c. s.), *La prima volta*, *La Civetta*. *Il braccialetto* (premiata), *La scuola del marito* (premiato), *La scalata all'Olimpo*, *L'amica*, *I giorni più lieti*, *La fedeltà dei mariti*. *Viaggio di nozze*, *Carità mondana*, *Una moglie onesta* (premiata), *I martiri del lavoro*, *Il paravento*, *Quegli che paga*. *La madre*. *Fiamma* (in collaborazione con F. Pastonchi). Alcune di queste commedie furono tradotte e recitate anche in Francia, in Grecia, in Ispagna, in Russia, in Rumania, ecc. Dimenticavo: Giannino è nato a Milano, risiede legalmente, a Meda che gli ha intitolato un teatro e, di fatto, è un po' da per tutto. E, poichè il grigio . . . accentuato dei suoi capelli lo rivelerebbe lo stesso, dirò anche questo: è nato nel 1861.

Silvio Zambaldi. — La quadratura robusta del viso e delle spalle, una specie di *moufle*, che fa il suo mento forte, una cappelliera prolissa che adesso è scomparsa (per volontà del proprietario, intendiamoci!) danno una lontana immagine di Beethoven. Invece Zambaldi non è nemmeno un *iniziato* in materia di musica. In compenso è un arrivato nel campo del teatro di prosa. Egli è nato *in ambiente*. Suo padre era il ben noto critico d'arte drammatica e il cielo, per punire il critico, gli fece nascere in casa l'autore!

Silvio Zambaldi

Si dice che tentativi di commedia si trovino nei quaderni ginnasiali del giovinetto Zambaldi, e — questo è certo — dagli anni del liceo datano i primi veri tentativi di lui. Fu iscritto a legge, ma non si laureò; esercitò il giornalismo. Fu collaboratore, ed è tuttora, del *Corriere della sera*; curò il giornalismo sportivo; fu dei sette fondatori del *Touring Club Italiano* fu, per due anni e mezzo, redattore del *Piccolo* di Trieste.

I suoi amici dell'università di Pisa, di Siena e di Bologna dove fu iscritto lo ricordano un tipo ameno e allegro, bevitore senza pause.

Egli è Lombardo e ci tiene! È nato nel territorio di Brescia, in un anno storico: nel 1870. Aveva 21 anni quando esordì, con due novità nella stessa sera, a Milano: *La fine* recitata dal Novelli, e *Mio fratello* recitato da Ferravilla. Bisogna dire che questa *fine* fu un ottimo principio. Le due produzioni ebbero un esito lieto, e Zambaldi, subito dopo, compose, insieme con Camillo Antona Traversi, *La Balia*. Anche questa ebbe un buon esito.

Trattò pure il teatro dialettale: e la Compagnia Sbodio recitò per quindici sere consecutive un suo lavoro. Poi vennero il *Neo* e il *Giudizio di Salomone*.

Con queste produzioni si chiude il primo periodo, il periodo delle così dette opere giovanili.

La maturità dell'autore si inizia con *Un dovere di Umanità* che fu recitato dal De Sanctis primamente, e che varcò le frontiere, tradotto in varie lingue.

Seguì *la Voragine*, considerata da molti come il suo miglior lavoro; poi *La moglie del dottore*, considerata il suo miglior lavoro dai pubblici che l'hanno sempre applaudita e continuano ad applaudirla con calore. Poi *Il Nostro Amore* che per molto tempo fu dato dal De Sanctis. Poi l'*Amico di Ninì*, i *Fiori d'Arancio* e finalmente i *Due che s'amano*, l'ultima opera rappresentata con poca fortuna. L'arte dello Zambaldi è quella che più comunemente si chiama, senza esattezza di concetto, arte italiana. È, in fondo, il verismo. Tipi chiari il più possibile, situazioni nette il più possibile, effetto scenico, movimento, intreccio. La tecnica è quella del teatro fatto per interessare. Lo scopo, qualche volta, sociale.

Ora non prepara niente. E questo, per un autore arrivato, è imperdonabile.

Ettore Moschino. — Prima di essere autore drammatico fu giornalista. E lo fu giovanissimo.

Nacque ad Aquila nel 1870 da madre abruzzese e da padre piemontese, un ufficiale dei bersaglieri che fece la campagna di Crimea e poi tutte quelle dell'indipendenza. È a questo connubio ch'egli deve la bella e fantasiosa genialità meridionale e l'austera tenacia dei nati ai piedi delle Alpi!

Studiò a Napoli e a Roma e poi entrò a far parte della redazione del *Capitan Fracassa*, dove potè subito far valere le sue promettenti qualità letterarie. In quei tempi il giornale bisognava scriverlo, non stenografarlo al telefono; era il frutto di qualità intellettuali, non il risultato soltanto di attitudini tecniche... Allora era assai più facile nel giornalismo affermare la propria personalità. Chi non ricorda quanto ingegno profondessero nei loro fogli le redazioni del *Fracassa*, del *Fanfulla*, del *Chisciotte*..? Si leggevano questi giornali perchè contenevano gli articoli di questo o di quel redattore, non per le notizie che ne occupavano una ben piccola parte. Più tardi il giornale si fece anonimo, i redattori diventarono ruote di una grande macchina e la parte intellettuale fu affidata a speciali collaboratori e circoscritta ad una pagina.....

Ettore Moschino fondò col Sacerdoti il *Don Marzio*, poi passò redattore Capo al *Corriere di Napoli*, dove rimase a lungo. Venuto a Milano per il desiderio di dedicarsi in modo più speciale alla letteratura, fu chiamato a Brescia dalla fiducia di Giuseppe Zanardelli per dirigere *La Provincia* e collaborò contemporaneamente in altri giornali e riviste. Quando lasciò la *Provincia* per ritornare a Milano, la sua firma era già ricercata ed egli potè più liberamente dedicarsi ai suoi prediletti lavori letterari.

Ettore Moschino (Fot. Badodi)

Per il teatro egli aveva già a quest'epoca, scritto due piccole cose: *La confessione*, un atto che gli rappresentò Andrea Maggi ed *Il Sacrificio*, un altro atto che gli recitò Emilia Aliprandi-Pieri, entrambi a Napoli. Ma egli voleva successo più duraturo per opere più degne e scrisse per la Reiter *Il più forte* (Giacosa non aveva ancora scritta la sua ultima commedia con lo stesso titolo) senza potere ancora ottenere la vittoria che desiderava. Il pubblico del Manzoni di Milano accolse il lavoro con deferenza, ma non gli fece che accoglienze mediocri.

Ma la sua fortuna ascendente non si arrestò per questo. Più tardi e con ottimi successi Ruggeri ed Irma Gramatica rappresentarono *L'Ignota*, Vir-

gilio Talli gli mise in scena *Senza Catene*, Ferruccio Garavaglia il *Tristano e Isolda* un lavoro che avrebbe avuto più rapido il cammino e più lucroso se non fosse scoppiato fra il Moschino e la Società degli autori un dissidio, provocato da quell' improvvido Patto di Alleanza da cui la società si riprometteva una maggiore tutela dell'opera nazionale e che segnò invece la sua maggiore rovina, ed Emma Gramatica la *Reginetta di Saba* che si rappresenta ancora.

Il suo ultimo lavoro è per ora *Cesare Borgia*, a cui prossimamente terranno dietro *Il Demone*, in quattro atti e in versi, *Tempi nuovi* che porterà al giudizio del pubblico quella fine artista napoletana che è Adelina Magnetti e *Il Sogno di Dulcinea*, un atto in endecasillabi sciolti, fra comico e patetico.

Ma non si è in tutti questi lavori esaurita la sua mirabile attività. Egli pubblicò un volume di novelle col Pierro di Napoli, uno di versi *(I Lauri)* col Treves che gli pubblicò anche altri volumi, un numero infinito di versi e di prose in numerosi giornali e nelle più accreditate riviste ed infine parecchi libretti per musica.

Cito *L'ombra di Don Giovanni*, musicata da Franco Alfano, annunziata per quest' inverno dal Cartellone della Scala; *Il miracolo*, per Guido Laccetti e *Giuditta* per Antonio Guarnieri. Ed Ettore Moschino non ha che quarantatrè anni! Egli ha dunque dinanzi a sè gli anni migliori della sua maturità artistica e non è uomo da riposare sugli allori conquistati.

Moschino è scrittore aristocratico. Egli piega e costringe la sua facile fantasia ad una ferrea disciplina di lavoro, su cui domina il buon gusto. Ogni cosa, grande e piccola, che esca dalla sua penna, porta i segni di questo lavoro e l'impronta di questo buon gusto.

Non tutte le sue opere ebbero uguale fortuna e sono in misura uguali meritevoli di lode, ma tutte le tragedie, come il breve atto, il poema come la poesia d'occasione, la novella come l'articoletto di giornale, sono parimenti degni di un artista.

A lui vada l'augurio che le tre battaglie a cui si accinge segnino tre vittorie, e che non siano le ultime!

Valentino Soldani. — Uno zingaro intellettuale del teatro storico nato nel 1874 a Rio Marina dell'Elba. Ben è vero ch'egli aveva tentato di incominciare con *Rettili umani*, una arrischiatissima commedia di corruzione borghese scritta nel tempo delle *Rozeno* e della *Moglie ideale;* ma Luigi Suñer — un critico come ce ne furono pochi — non consigliò la rappresentazione al giovanissimo autore, che lodò al contrario per la sua spiccata tendenza al dramma storico. L'illustre uomo aveva ragione: con un *Canossa* il Soldani prese parte onorevolmente ad una gara di poesia drammatica: « Dei quattordici concorrenti — scrive chi gli fu intimo a Firenze nel cenacolo del *Burchiello* — si ricordano solo Valentino Soldani e Tullio Murri: quegli per essere . . . venuto fuori, questi per essere . . . andato dentro! ».

Fra il 1898 e il 1899 vennero rappresentati, con sicuro esito, *I cristiani*, *Il mille* e *Il Terrore* che fanno parte della trilogia *Tenebre*. Di un altro ciclo assai più noto e che gli diede posto definitivamente tra gli autori drammatici, fanno parte *I ciompi* e *Calendimaggio*. I titoli svelano per sè stessi gli argomenti ne' quali — è bene dirlo prima di procedere con queste note biografiche — il Soldani volle infondere un vivo spirito di italianità che dal passato traesse le ragioni e le forze per il suo avvenire. Apparteneva allora il nostro autore a quella schiera donde uscì il Benelli e che infuse in tant'altri scrittori il desiderio di ricantare le gesta degli eroi e di mettere in rilievo le più grandi figure di nostra gente.

Così la serie delle sue creazioni s'allunga: *Margherita da Cortona* è la santa canonizzata per decreto di Benedetto XIII; santa dopo di aver vissuta una vita di dissolutezze e dopo di essersi convertita tutt'ad un tratto dinanzi al disfacimento del cadavere di un amante: *Andrea del Sarto* è l'artista fiorentino per eccellenza che passa in pieno Rinascimento fra luci di capolavori e rombi di cannone da assedio sugli sfondi della dominazione medicea: *Notte d'agguati* è la gelosia di Bonaccorso de' Giunti, il marito ingannato, è la furia di amore di Violante, è l'odio fra Aldovrando e il Benci, i due rivali, l'uno bene accetto, l'altro respinto; è la scuola delle vendette che fecero così caratteristica e così paurosa la vita italiana del tempo: *L'Italia rossa* è il palpito mazziniano di Livorno nel tragico 1857 sul quale campeggia un dramma di passione. Nessun secolo è da meno per la ricerca storico-leggendaria che tanto piace al Soldani: tutti suscitano, o possono suscitare, in lui una voce di poesia.

Ed egli è per questo de' più sinceri, se non de' più profondi, fra coloro che frugano nel passato. A dir vero profondità di investigazione storica fra gli scrittori d'oggi in Italia non vediamo: dopo il successo del Benelli che nella *Cena delle beffe* trovò un meraviglioso equilibrio fra lo scenario e le persone che vi si agitano, autori a decine ebbero la frenesia del dramma o della commedia storica, ma inutilmente. Solo, stando dentro la sua poesia statuaria e da un'altezza che non gli è contesa, guarda intorno a sè Gabriele D'Annunzio.

Il Soldani, dicevamo, è dei più sinceri. Se non improntate a fondo nella storia

Valentino Soldani (Fot. Petrelli, Firenze)

che le suggerisce allo scrittore, le sue figure hanno nondimeno una vivacità schiettamente umana fuori dal tempo e dallo spazio: non sono storiche, ma neppure moderne, passano negli endecasillabi come gli atomi di polvere nel sole, passano, ma brillano: e il pubblico ha tutto il tempo, tutto il modo anche, di ammirarle e di applaudirle. La storia del Soldani rasenta la cronaca, quando non vi si confonde, ma ha tuttavia bisogno del costume e del colore.

Lo scrittore sa trarre dal dialogo effetti notevolissimi che lo fanno ascoltare anche se per eccezione si volge al teatro contemporaneo. Questa è la ragione che rende attento il pubblico in *Sopra ogni bene*, il solito drammetto a tre della vita borghese, e che lo assolverà sempre in ogni altra sua parentesi del genere. L'uomo d'ingegno quando divaga fuori dal campo dove ha mietuto più grandi, e più legittimi, allori, è come ultimo nato di una famiglia quando fa i capricci o quando muove ai genitori domande imbarazzanti ma rivelatrici della sua intelligenza singolare; babbo e mamma fingono di sgridarlo e ingrossano la voce piena di minacce. Ma sopra la testa del piccino — nel nostro caso il piccino ha poco meno di quarant'anni — si scambiano sguardi pieni di compiacimento.

Roberto Bracco. — Per questo scrittore che da quasi trent'anni sta ritto e saldo sulle trincee del teatro italiano vogliamo incominciare con una statistica eloquente se altra mai. Egli ha dato alle scene quattordici drammi: *Una donna* (4 atti, 1892), *Maschere* (1 atto, 1893), *Il trionfo* (4 atti, 1895), *Don Pietro Caruso* (1 atto, 1895), *Tragedie dell'anima* (3 atti, 1899), *Il diritto di vivere* (3 atti, 1900), *Sperduti nel buio* (3 atti, 1901), *Maternità* (4 atti, 1903), *La piccola fonte* (4 atti, 1905), *Notte di neve* (1 atto), *I Fantasmi* (4 atti, 1906), *Nellina* (3 atti, 1908), *Il Piccolo santo* (4 atti, 1911), *Nemmeno un bacio* (4 atti, 1912). Ha dato alle scene sette commedie: *Non fare ad altri* (1 atto, 1886), *Lui lei lui* (1 atto, 1887), *Un'avventura di viaggio* (1 atto, 1887), *Infedele* (3 atti, 1894), *Uno degli onesti* (1 atto, 1900), *Il Frutto acerbo* (3 atti, 1904), *Ad armi corte* (1 atto, 1910). Ai drammi ed alle commedie si alternano i generi più disparati: *Le disilluse*, fiaba per marionette (1 atto, 1888); *Dopo il veglione o viceversa*, scherzo comico per « cafè-chantant » (1 atto, 1893); *La fine dell'amore*, satira (4 atti, 1896); *Fiori d'arancio*, idillio (1 atto, 1898); *Fotografia senza . . .*, scherzetto; *Le chiacchierine*, monologo; *Il perfetto amore*, dialogo (3 atti, 1910).

Se la storia ricorda autori che al teatro hanno lasciato un'eredità più voluminosa, non ne ricorda che abbiano scritto con più intemerata coscienza. Questo prima di ogni altra cosa doveva essere detto nella notizia biografica dell'uomo che ha parlato a tutte le sue creature, grandi e piccine, con uguale dignità artistica. E dev'essere detto anche con un senso di profonda soddisfazione dagli italiani che Roberto Bracco ha impresso

alla scena drammatica un moto più sicuro accordandole una visione più squisita e più geniale dei problemi che interessano, e soventi volte attanagliano, gli uomini moderni. Lo scrittore guarda anche nelle cose apparentemente più liete con quel suo caratteristico accento di malinconia che gli permette di penetrare le anime, di sviscerarne i tormenti e di provocare sulla scena gli urti donde muove l'efficacia dell'azione. Apprezzati così nella loro continuità e nella loro sintesi, i personaggi che sfilano attraverso

Roberto Bracco (Fot. Sciutto)

tutta l'opera del Bracco, vivano essi in una schermaglia formale di parole o in un dialogo di strazio, si appartino nei colori della terra napoletana o assurgano alla importanza dei problemi universali, siano uomini di eccezione o si confondano nei segni comuni delle folle, offrono sempre al pubblico un perfetto parallelismo con la vita che si agita fuori dalla sala dello spettacolo. Sono, quindi, documenti storici di prim'ordine e insieme opere d'arte. Quando i nostri nipoti vorranno leggere di noi vissuti sullo scorcio di un secolo eroico e nei primordi di un'età che presente tutte le grandezze future, il teatro di Roberto Bracco sarà indubbiamente una preziosa fonte di consultazione.

« Molte delle sue creature noi le vediamo e, quel che conta di più, le *sentiamo* perchè dotate di profonda umanità: le loro gioie fugaci sono le nostre, i loro dolori permanenti sono i nostri: noi le comprendiamo perfettamente, perchè in noi è la loro parte migliore ». Così scrive Luigi Tonelli in un suo diligentissimo e acuto studio su « L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia ». E noi sottoscriviamo.

Le principali figure femminili dei suoi drammi appaiono tutte bellissime nella luce di questa umanità appassionata e dolorante: così è per Caterina Nemi in *Tragedie dell'anima*, per Claudia di Montefranco in *Maternità*, per Giulia Artunni in *Fantasmi*, per Teresa Baldi in *La Piccola fonte*, per Paolina in *Sperduti nel buio*, per Nellina nel dramma omonimo. Fronteggino esse o subiscano l'amore e il malvolere degli uomini coi quali l'azione scenica le pone a contrasto, o pieghino invece ad una diversa fatalità, in ogni caso rivelano la profonda, squisita conoscenza che l'autore ha dell'anima femminile.

Ma la psicologia del Bracco trova note di potenza anche più suggestiva e visioni anche più larghe di dramma quando la scena è pervasa dai grandi protagonisti del dolore umano: grandi non per una celebrità singola loro conferita dalle avventure immediate, ma per il loro valore sintetico di fronte alla vita, per il loro simbolo. Citiamo, in due generi differenti, due capolavori; *Don Pietro Caruso* e *Il Piccolo santo*. Il primo dramma pone a contrasto su di una tavolozza a perfetti colori napoletani l'onestà intima e la disonestà pubblica del protagonista: e quando questi s'accorge che la figlia non è pura e che il suo fallo è in gran parte dovuto al mondo in cui si agitano le responsabilità paterne, la parola scenica assurge ad una esattezza e ad una trasparenza cristalline, ma lascia nello stesso tempo intendere assai più nelle controscene e nelle pause. Quelle controscene e quelle pause che nel *Piccolo santo* permetteranno all'autore di salire anche più in alto sdoppiando la vita del suo protagonista, Don Fiorenzo, fra quanto è espresso e quanto riesce ugualmente intelligibile fuori dal governo della parola. Il dramma che si svolge nelle parole e negli atti di Don Fiorenzo e delle figure che l'attorniano talora non è che una parte di quello che si svolge nelle loro anime e che deve, secondo il concetto del Bracco, apparire in quei *segni significativi* — così egli li chiama — tra i quali sono precisamente le controscene e le pause. « Come i raggi solari si riflettono e si riuniscono nel fuoco di uno

specchio concavo, le linee apparenti del vero si riassumono nel centro cerebrale dell'osservatore commosso con quel tanto di più che la sua intensa sensibilità scorge oltre la parvenza delle cose, delle persone, degli ambienti. E tutto quanto la sua sensibilità produce, riproducendo, per così dire, se stessa, è precisamente *un complesso sintetico di segni significativi* che racchiude la realtà sostanziale nascosta dietro la realtà della superficie ». Ecco quanto il Bracco ha voluto dire della sua teoria in una nota che precede il dramma.

La nota risponde perfettamente all'esito che *Il Piccolo santo* può ottenere in una recitazione squisita e già ottenne da Ferruccio Garavaglia per testimonianza concorde di quanti assistettero all'ultima creazione del compianto artista. La nota risponde ad ogni modo all'esito che appare sotto gli occhi e nella mente del lettore. La duplice vita di Don Fiorenzo — quella ch'è generata dal suo ragionamento e che si trasfonde nelle parole, e quella istintiva della quale lo stesso protagonista, nonchè dare un'espressione, non sa neppure rendersi ragione in modo esatto perchè gl'istinti sono subcoscienti e solo in certi momenti risolutivi, balzano come un brivido di scintilla elettrica, fino al cervello — la duplice vita di Don Fiorenzo, diciamo, risponde ad una realtà moderna. La sua squisitezza sottile, la sua interiorità messa accanto ai segni esteriori e comuni della scena, erano il nuovo passo, assai difficile a compiersi nella evoluzione del teatro. Roberto Bracco l'ha compiuto e si è così affacciato, più e meglio di ogni altro scrittore nostro, all'avvenire.

Giuseppe Adami. — Quando Renato Simoni abbandonò la critica teatrale all'*Arena* di Verona per venire a Milano in cerca di quella fortuna che presto coronò i suoi meriti, un altro giovane assunse il posto vacante, Giuseppe Adami, veronese, che più tardi doveva anch'egli venire a Milano, seguendo anche nella buona stella la via del suo compaesano. Giuseppe Adami, nato nel 1878, dopo alcuni anni di vita giornalistica, entrò nel campo artistico con i *Fioi de Goldoni*, scene del 700 in tre parti, che rappresentate per la prima volta all'Alfieri di Torino il 12 aprile 1905 dalla compagnia di Ferruccio Benini, ottennero un ottimo esito e si replicarono dovunque con folto pubblico e plaudente e vissero parecchi anni, ed ora sembra stiano per essere riprese. Comedia gaia, con qualche punto di sentimentalismo, scritta in ottimi alessandrini veneziani, è tutta soffusa di un caldo amore per Venezia e la figura del Goldoni, resa con evidenza sobria ed efficace in mezzo al pòpolo suo, somiglia alla statua del Dal Zotto levata nel cuore della sua patria, di dove ancora ascolta, guarda e sorride.

Due anni dopo, ancora per il teatro veneto dialettale, Adami scriveva *Il paese

Giuseppe Adami Fot. Badodi

de l'amor* che ebbe discreta fortuna, raffreddata un po' al terz'atto, e nel 1909 *La sorella lontana*, tre atti in italiano, che la compagnia Talli rappresentò con buon successo dovunque. Nel 1913 infine il trionfo della *Capanna e il tuo cuore* lo levò di colpo alla fama di uno tra i più garbati e migliori nostri autori di teatro, mentre il successo contemporaneo di *Bezi e basi*, scritta in collaborazione con Fraccaroli, lo poneva in egual luce nel teatro dialettale. Intanto egli scrive, come ha scritto, libretti d'opera e sarà dovuto alla sua penna il prossimo lavoro di Giacomo Puccini. Ancora giovane, Giuseppe Adami ha già fatto molto cammino e la più fiduciosa aspettazione è intorno al suo nome, aspettazione che non può andar delusa, perchè le qualità di questo autore sono eccellenti e sostanziali. Le sue ultime commedie non sono più promesse, sono opere di affermazione definitiva e non v'è quindi più alcun dubbio circa la sua potenzialità. Spirito acuto ed ar-

guto, d'una comicità non profonda ma bonaria, ma garbata, ma elegante, nutrita in fondo di un roseo sentimentalismo che benignamente là fa sorridere di tutto, osservatore di tutti i ricami più sottili ed espressivi dell' anima umana nei suoi aspetti esterni, scrittore facile, rapido, franco, Giuseppe Adami, italiano nella sostanza, ha tutti i pregi ed anche i difetti della nostra razza, difetti di superficialità, pregi di brio, di bontà, di facilità. Sorridendo vien fatto di pensare al titolo della sua prima commedia, guardando l'arte sua e a quella di Renato Simoni: *i fioi de Goldoni*.

Oreste Poggio. — Ecco un appassionato del teatro drammatico, a cui ha dato in ogni epoca della vita tanta parte della sua così svariata attività. Nato a Torino nel 1860, cominciò presto a farsi conoscere, prima come critico drammatico nel *Mattino*, giornale quotidiano torinese ora scomparso, e poi anche come autore con alcuni lavori di poca pretesa, ma che rivelavano nel giovine giornalista qualità non comuni di temperamento e sopratutto una sincerità, che non gli permise mai di celare quella nota sentimentale romantica che traspare in quasi tutte le sue produzioni. Sebbene esercitasse l'avvocatura nella sua Torino, non cessò per questo di occuparsi d'arte e nel 1884 al « Manzoni » di Milano la compagnia di Francesco Pasta rappresentava un lavoro in versi del Poggio, *Amore eterno*, interpretato da Annetta Campi, da Francesco Garzes, da Luigi Russo e da Adolfo Colonnello, che piacque e fece il giro di vari teatri.

Oreste Poggio.

Nel 1887 un suo atto: *Fiori d'arancio*, fu recitato da Teresina Mariani nella sua serata d'onore, come attrice giovine accanto a Giacinta Pezzana; e nel 1888 Ermete Novelli al « Manzoni » di Milano metteva in scena *Farfalla dorata*, che col titolo di *Parpaion bleu* è ancora oggi nel repertorio del teatro piemontese. Parve allora al Poggio che questo dovesse essere il campo della sua attività e si diede tutto al teatro dialettale, a cui si confaceva magnificamente la nota sentimentale. E pel teatro piemontese Oreste Poggio scrisse due dozzine di comedie, alcune delle quali si rappresentano tuttora, come *Giudice istruttor*, *Reclame*, *Obergi di quat merli*, *Döe strà* ecc.

Abbandonata poi del tutto l'avvocatura, si diede al giornalismo e stabilitosi a Milano, dove occupa una invidiabile posizione come Direttore della Agenzia Stefani, per la sua specchiata e scrupolosa onoratezza, fu chiamato dalla fiducia dei colleghi della stampa a far parte del collegio dei probiviri. Ma la passione pel teatro non cessò per questo e nel tempo che le sue occupazioni gli lasciavano libero, scrisse pel teatro italiano *Conto corrente* per la Lollio Strini, *Marchesa Bianca* per Clara della Guardia, *L'amante* per Fausta Fantechi e *l'Iride*, commedie che non ebbero molta fortuna.

Però lo studio coscienzioso e continuo, l'osservazione attenta e perspicace del teatro, il movimento drammatico contemporaneo, allargarono gli orizzonti artistici di Oreste Poggio, così che gli ultimi suoi lavori rivelarono pregi non comuni, cioè mano felice nel taglio delle scene, facilità e scorrevolezza di dialogo e sopra tutto uno studio più profondo dei caratteri. Così il *Prezzo* fu rappresentato con ottimo esito a Piacenza, Padova, Modena, Trento ecc. e il *Dominatore*, datosi nel 1912 dalla compagnia Calabresi, piacque senza restrizioni e fu rappresentato con fortuna in tutte le principali città italiane.

Nel luglio del 1913 all' « Olimpia » di Milano la compagnia Calabresi rappresentò *la Provinciale*: ma il lavoro non incontrò l' approvazione generale, sebbene la critica si esprimesse in termini assai lusinghieri per l'autore.

Pel 1914 ha pronta un'altra commedia, *La Complice*, a cui auguriamo quel successo che merita questo autore, attivo e modesto, la cui arte è come la sua vita, fatta di schiettezza e di entusiasmo.

ELENCO

delle Compagnie drammatiche italiane

Le compagnie drammatiche in Italia si formano per durare in vita normalmente un triennio e questo in esercizio, iniziatosi nel 1912, finirà nel carnevale del 1915; ma ogni anno qualche mutamento avviene, a carnevale. Durante l'anno le compagnie girano i principali teatri d'Italia, e ci è sembrato inutile seguire questa odissea che sempre si somiglia e che non ha per il pubblico nulla d'interessante. Diamo invece l'elenco di ogni singola compagnia e degli elementi che la compongono dal 5 febbraio 1913 al 21 febbraio 1914, cominciando dalle compagnie primarie:

Compagnia Drammatica Italiana:
Virginia Reiter Luigi Carini
Direttore: Cav. Luigi Carini.

Attrici: Virginia Reiter, Nera Grossi Carini, Ernestina Bertramo, Maria Barach, Tullia Baghetti, Enrichetta Sabbatini, Dina De Rossi, Valeria Creti, Maria Scaletta, Jole Gastaldi, Teresa Calò, Giuditta Rissone, Luigia Baghetti, Virginia Tamietti, Letizia Bertramo, Cesira Gazzotti, Luigia Rissone, Giuseppina Zanelli, Teresina Zanelli, Adelina Bosi.

Attori: Luigi Carini, Aristide Baghetti, Calisto Bertramo, Romano Calò, Carlo Micheluzzi, Enrino Sabbatini, Enzo Biliotti, Mario Cervella, Giorgio Bonaiti, Vasco Creti, Ernesto Ceraso, Eugenio Rizzardi, Vittorio Rissone, Ernesto Rissone, Angelo Felli, Adolfo Gazzotti, Attilio Solbelli, Gino Rissone, Felice Ricca.

Amministratore e Rappresentante: Rag. Luigi Baldaccini — *Segretario* Eugenio Rizzardi — *Direttore di scena*: Ernesto Ceraso.

Questa compagnia, subito distintasi per l'eccellenza dei singoli elementi, ha ottenuto dovunque il maggior consentimento del pubblico per l'affiatamento per il quale va data lode al direttore cav. Carini, per la nobiltà del repertorio e per l'eleganza della messa in scena. Malgrado la presenza della così detta diva, Virginia Reiter, ancora impareggiabile Susanna, nel *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, anche le parti secondarie essendo affidate ad artisti valorosi, ne è nata una fusione ed un equilibrio assai rari in Italia. *Il figlio dell'amore* di Bataille, *L'abito verde* di de Flers e Caillavet sono state le due novità più importanti che la compagnia ha allestito finora. Per il prossimo triennio Virginia Reiter non ha ancora deciso di sè; Luigi Carini andrà primo attore nella grande compagnia Gramatica-Gandusio-Piperno-Carini. L'ottimo brillante Aristide Baghetti ed il prezioso attore giovane Romano Calò hanno alla lor volta stipulato contratti soddisfacentissimi.

Compagnia Drammatica Italiana:
Talli Melato Giovannini

Direttore cav. Virgilio Talli.

Attrici: Maria Melato, Jone Frigerio, Luisa Piacentini, Elvira Betrone, Giuseppina Solazzi, Pina Camera, Marta Pocaterra, Zarina De Sylvain, Gina Paoli, Anna Di Rocca, Speranza Borghesi, Maria Cesari, Tecla Chiostri, Elettra Dubois, Carlotta Rainoldi, Maria Paoli.

Attori: Alberto Giovannini, Annibale Betrone, Giulio Paoli, Ruggero Lupi, Gabriellino D'Annunzio, Giorgio Bozzo, Enrico Piacentini, Angelo Moro Lin, Francesco Miniati, Sergio Tofano, Giuseppe Valpreda, Alberto Campi, Giuseppe Cesari, Salvatore Ardau, Amedeo Giovacchini, Achille Giardini, Olinto Bianchini, Giuseppe Dubois, Vincenzo Rossi, Giuseppe Lena, Arturo Griarotti, Ferdinando Bierico.

Amministratore: Angelo Borghesi — *Direttore di scena*: Francesco Miniati. — *Segretario*: Amedeo Giovacchini.

La compagnia Talli-Melato-Giovannini, da anni immutata e che anche nel nuovo triennio rimarrà tale, coll'assunzione al capocomicato di Annibale Betrone, è una delle più simpatiche nostre formazioni. L'inesauribile vis comica di Alberto Giovannini, l'umanità appassionata di Maria Melato, unite sotto la guida sapiente di Talli, producono quotidianamente miracoli di interpretazione. Non era ancor spenta l'eco del trionfo della *Presidentessa* che la Melato imprendeva a recitare la *Gioconda* di Gabriele D'Annunzio. Ed il pubblico è fedele al dramma e al vaudeville, recitati da questa compagnia, perchè nell'uno e nell'altro trova una fusione perfetta di elementi, una sicurezza ed una eleganza unici. Le novità portate vittoriose alla ribalta da questa com-

pagnia furono innumerevoli: basterà ricordare *Beneficenza* di Kistemaekers e Veber, *la presa di Berg-op Zoom* di Guitry, *La presidentessa* di Hennequin e Veber, *La capanna e il tuo cuore* di Adami, per ricordare solo le più recenti.

Compagnia Drammatica Italiana del Teatro Manzoni di Milano.
Proprietarii
Tina Di Lorenzo Cav. A. Falconi

Direttore cav. Marco Praga.

ATTRICI: Tina Di Lorenzo, Aurelia Cattaneo, Elide Rossetti, Jole Piano, Bianca d'Origlia, Margherita Donadoni Tina Pini, Antonietta Mordeglia, Ester Montegiglio, Maria Cremonti, Egloge Calindri, Tina Maggi, Irene Ponzi, Teresa Pasquali, Luigia Accardi, Consueto Valenti.

ATTORI: Febo Mari, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Tullio Carminati, Vittorio Cappellaro, Arnaldo Firpo, Rodolfo Chiantoni, Alberto Pasquali, Carlo Simoneschi, Manlio Calindri, Piero Berti, Luigi Maggi, Antonio Valenti, Alberto Galli, Gino Onorato, Walter Munerati.

Amministratore: E. R. Brizzi — *Segretario*: Ruggero Donadoni — *Direttore di scena*: Aristide Frigerio — *Archivista*: Antonio Salsilli — *Suggeritori*: Alessio Gobbi, Achille Ponzi — *Capo macchinista:* Alfredo Masini — *Guardarobiere*: Ernesto Nocentini — *Attrezzista*: Alessandro Dugoni — *Elettricista*: Vezio Teti — *Mobiliere:* Felice Tagliabue.

È la più italiana tra le compagnie italiane, e, questa lode che premetto ad ogni altra credo sia la più difficile ad attribuirsi ad una compagnia drammatica nostra. Infatti la compagnia del teatro Manzoni vuole e sa rappresentare commedie di autori italiani ottenendo esiti brillantissimi; per far ciò dispone di elementi ottimi, accuratamente provati e scelti, di un direttore il cui valore artistico non è più discutibile, del primo teatro di prosa d'Italia, di messe in scena che sono le più belle delle quali tra noi disponga una compagnia dramatica. Tina di Lorenzo, Armando Falconi, Febo Mari sono nomi che oramai non hanno più bisogno di illustrazione. Con costoro furono varati e felicemente *Nemmeno un bacio* di Bracco, *La porta chiusa* di Praga, *Il terzo marito* di Lopez. Col nuovo triennio la compagnia subirà un radicale mutamento, perchè Tina di Lorenzo, Armando Falconi e Febo Mari l'abbandoneranno per far compagnia indipendente. A sostituirli Marco Praga ha già scritturato rispettivamente Irma Gramatica, Arrigo Marchiò, ed Ernesto Sabbatini. Le felici sorti della compagnia sono quindi assicurate da questi nomi.

Compagnia Drammatica Italiana
Gandusio Borelli Piperno

(Proprietà Ugo Piperno-Antonio Gandusio e C.)
Direttore cav. Flavio Andò.

ATTRICI: Borelli Lyda, Bellesi Edvige, Broggi Giuseppina., Capodaglio Wanda, Franco Valeria, Graziosi Gina, Lambertini Tina, Lazzarini Ines, Piperno Marini Amelia, Sampoli Emma, Turco Paola, Traveni Gina, Zandig Ida.

ATTORI: Calabresi Angelo, Cesari Ugo, Filippi Mario, Gara Eugenio, Gandusio Antonio, Giardini Cesare, Grisostomi Enrico, Giardini Vittorio, Gioppo Elio, Lambertini Vittorio, Menichelli Cesare, Picasso Lamberto, Piperno Ugo, Spano Adolfo, Stefani Ubaldo, Turco Aldo, Violi Virginio, Zorda Achille.

Amministratore: Carlo Broggi Zampa — *Segretario*: Vittorio Giardini — *Direttore di scena*: Aldo Turco — *Macchinisti*: Fasseri Rosario, Gironi Augusto.

Lyda Borelli, abbandonato Ruggero Ruggeri, è venuta ad esser la stella di questa importante e fortunata compagnia. A fianco di Ugo Piperno il valente caratterista, di Antonio Gandusio, il brillante comicissimo, essa ha creato difficili parti ed importanti. Il solo torto della compagnia è l'assenza del primo attore, il che provoca qualche deficenza d'insieme non sempre colmabile. Tuttavia il pubblico che accorre per vedere ed ascoltare Lyda Borelli non ha mai negato il suo favore alla bella formazione, anche perchè il repertorio scelto con fine gusto d'arte doveva soddisfare alle più difficili esigenze. Col nuovo triennio Piperno e Gandusio passeranno con Emma Gramatica e Luigi Carini. Lyda Borelli invece rimarrà prima attrice a fianco di Leo Orlandini, sotto la direzione di Ermete Novelli, che reciterà raramente.

Drammatica Compagnia Italiana del
Comm. Ermete Novelli

ATTRICI: Olga Novelli, Medea Fantoni, Jeanne Delma, Dolores Bianchi, Ada Giannini, Olga Ricalzone, Luigia Gagliasso, Virginia Zanoletti, Adele Delma, Vittoria Sommi, Ottavio Lammori, Gemma Lotti.

ATTORI: Comm. Ermete Novelli, Emilio Piamonti, Luigi Lambertini, Giovanni Dal Cortivo, Giuseppe Ciabattini, Alessandro De Macchi, Giuseppe Bonetti, Silvio Brioschi, Vincenzo Bortolotti, Nevio Tollo, Ricciotto Suzzi, Ludovico Franco, Vittorio Mori, Lorenzo Signori, Carlo Lombardi.

Rappresentante: Cav. Enrico Novelli
Segretario amministratore: Silvio Brioschi.

Il nome di Ermete Novelli basta per dar luce e gloria alla compagnia. L'attore impareggiabile infatti ha finora affidato al solo suo valore le sorti delle compagnie nelle quali figurava. Ma col nuovo triennio non sarà più così. Il commendatore dirigerà una grande formazione che avrà in Lyda Borelli il suo centro; Leo Orlandini sarà primo attore ed altri valenti occuperanno le parti secondarie. Sarà quindi una nuova gloria quella di Ermete Novelli direttore principe.

Compagnia Drammatica Italiana diretta dal
Comm. Ermete Zacconi

ATTRICI: Ines Cristina, Teresina Leigheb, Giulia Cassini Rizzotto, Tina Venti, Clara Belmonte, Rosa Rossi, Ebe Zoli, Zaira Dal

Ponte, Narcisa Morelli, Irma Romanelli, Emma Zoli, Alda Martini, Chiarina Pagani.

ATTORI: Comm. Ermete Zacconi, Armando Rossi, Guido Graziosi, Virgilio Frigerio, Alfonso Cassini, Amilcare Morelli, Leo Chiostri, Cesare Zoli, Silvio Rizzi, Ferruccio De Cruciati, Carlo Cecchi, Ernesto Marini, Angiolo Martini, Silvio Dal Ponte, Francesco Zorda, Raffaele Smagra, Alessandro Romanelli, Antonio Pagani, Enrico Smagra, Giuseppe Montefusco.

Amministrazione: Alessandro Rosmanelli - *Segretario*: Raffaello Smagra.

Ermete Zacconi, il grande interprete di *Spettri* di Ibsen e del *Cardinal Lambertini* di Testoni, è stato preso quest'anno da un fuoco giovanile ed ha organizzato questa compagnia ottima sotto ogni aspetto, allestendo spettacoli ed interpretazioni nuove colle quali ha pur girato l'America: lo vedemmo *Cyrano di Bergerac* nella commedia eroica di Rostand, colonnello Felt nella *Flammata* di Kistemaekers, ecc. Poco prima aveva vinto una bella battaglia col *Napoleone* di A. Pelaez d'Avoine che, grazia sua, si replicò assai volte. Zacconi avrebbe dovuto andare primo attore e direttore della compagnia stabile di Roma, le cui sorti forse si sarebbero così risollevate, ma per la mala fede e le beghe dell'Amministrazione il contratto non fu adempiuto ed il sommo artista fu lasciato all' ammirazione di tutto il mondo.

Compagnia Drammatica di
Alfredo De Sanctis

ATTRICI: Alda Borelli, Gilda Vestri Bonivento, Amelia Piemontese, Celeste Pettinelli, Jokenna Koessler, Giovanna Cigoli, Zaira Bellinetti, Tina Arquini, Cloe Mirri.

ATTORI: Alfredo De Sanctis, Amilcare Pettinelli, Achille Cavenago, Carlo Cigoli, Antonio Bozzo, Fernando Simbolotti, Napoleone Borelli, Carlo Campana, Emanuele Pietragrua, Edoardo Gara, Edoardo Spadaro, Silvio Bonivento, Oreste Croce, Filippo Lanzoni, Alberto Traversa, Eugenio Bellinetti, Lodovico Ogrisek, Emilio Cigoli, Armando Landini.

Ecco un artista la cui fama fu sempre inferiore al merito. Per non so che sorte avversa Alfredo de Sanctis, l' intelligente e valente attore fu dal pubblico considerato assai meno di quanto fosse giusto: ma all'estero la fortuna gli fu più benigna, tante che all'estero ora recita gran tempo questa compagnia. Non è composta di elementi notevoli, ma sono tutti ben coordinati e disciplinati dalla direzione saggia e illuminata del cav. de Sanctis, accanto al quale va lodata la moglie Alda Borelli, attrice di rare doti che si è provata ora nella difficile parte dell'*Aiglon* nella commedia di Rostand e che già ci ha dato numerose interpretazioni personali ed efficaci.

Compagnia Drammatica Italiana diretta da
Ruggero Ruggeri

ATTRICI: Tilde Teldi, Adele Mosso, Olga Vittoria Gentilli, Lucia De Plano, Gina Sammarco, Letizia Bonafini, Ida Salvioni, Lina Zerbini, Lavinia Roveri, Ada Baldini, Leontina Rubeno, Adelina Perego, Ernesto Griarotti.

ATTORI: Ruggero Ruggeri, Odoardo Bonafini, Corrado Racca, Pio Campa, Rodolfo Badaloni, Vittorio Servolini, Giulio Lacchini, Mario Almirante, Mario Gallina, Vittorio Piacentini, Luigi Allodoli, Giovanni Valentini, Enrico Roma, Fernando Corti, Antonio Griarotti, Mario Perego, Cesare Castelli.

Amministratore: Lavinio Roveri — *Segretario*: Garibaldo Fossi.

Ruggero Ruggeri che aveva scritturato Evelina Paoli come prima attrice si è trovato abbandonato prima della fine del triennio dalla sua compagna ed ha dovuto sostituirla con Tilde Teldi, che era prima attrice col povero Garavaglia. Ridotta così la compagnia Ruggeri è diventata una compagnia a protagonista, o *mattatore* come si dice, e per quanto deficienze in parti secondarie si avvertano fatalmente, tuttavia l'eccezionale abilità del Ruggeri sa sostenere con efficacia e dignità tutto l'insieme. Ruggeri sta diventando l'emulo di Zacconi, e se non ne ha la voce poderosa, ha però tale signoralità e tale sicurezza di interpretazione da cattivarsi tutte le simpatie del pubblico. Ha creato *Servire* di Lavedan, e si prepara ad interpretare due nuovi lavori di Benelli e di Rostand. Anche gli autori confermano la loro fiducia ammirativa per chi fu il primo ed il più grande Aligi, nella *Figlia di Iorio*.

Drammatica Compagnia di
Emma Gramatica

(condotta dal cav. Alberto Bufli)

ATTRICI: Emma Gramatica, Vittorina Verani, Augusta Raspantini, Celeste Aida Zanchi, Cesarina Calabresi Olivieri, Giuseppina Falcini, Gilda Marchiò, Lena Zopegni, Alma Pasta, Maria Vinca, Maria Pelagatti, Ornella Falcini, Carola Zopegni, Nina Leoni, Pia Degli Innocenti.

ATTORI: Leo Orlandini, Umberto Casilini, Ubaldo Falcini, Arrigo Marchiò, Egisto Olivieri, Stefano Mantero, Augusto Mattei, Alessandro Fusco, Costantino Romano, Orazio Pavone, Augusto Donnini, Arnaldo Faggioli, Ferruccio Pelagatti, Egisto Faggioli, Tiziano Volpi, Quintilio degli Innocenti, Samuele Cianchi.

Amministratore: Giuseppe Zopegni — *Segretario*: A. Donnini — *Direttore di scena*: A. Mattei.

Emma Gramatica, la nostra più grande attrice tragica, e forse anche la più intelligente, è da due trienni con questa compagnia in verità un po' deficente come complesso.

Al valore eccezionale della Gramatica, all'abilità un po' saltuaria ma indiscutibile dell'Orlandini, non risponde egregiamente l'affiatamento delle parti minori.

Perciò si è ben consigliata Emma Gramatica nell'andare, come ha deciso per il prossimo triennio con Piperno, e Gandusio e Carini. Tuttavia anche così essa ebbe campo di farsi apprezzare [illegible]

trionfo *la Professione della signora Warren* e *Candida* di Shaw, lavori che il nostro pubblico non conosceva e non avrebbe forse conosciuto senza questa sapiente interprete. Fece applaudire una *Giuditta* di Gino Damerini, un *Cesare Borgia* di Ettore Moschino; si mantenne sempre in un repertorio prettamente e dignitosamente artistico.

Leo Orlandini, valoroso Corrado Brando, in *Più che l'amore* di Gabriele d'Annunzio, andrà col prossimo triennio primo attore con Lyda Borelli, sotto la direzione di Ermete Novelli.

Comica Compagnia
Galli Guasti Ciarli Bracci

Direttore
Cav. Uff. Amerigo Guasti

ATTRICI: Dina Galli, Amelia Romagnoli, Lina Casilini Grassi, Augusta Pozzo, Annetta Ciarli Chiarini, Ada Almirante, Elvira Borelli, Ada Vaschetti, Emma Zironi, Maria Puccini, Egle Conforti, Giulia Puccini, Lina Sadun, Palmira Braglia, Sandrina Rossi.

ATTORI: Amerigo Guasti, Stanislao Ciarli, Ignazio Bracci, Gustavo Conforti, Giuseppe Galli, Alfredo Orsini, Francesco Gennaro, Giovanni Leigheb, Edoardo Borelli, Ugo Pozzo, Arturo Chiarini, Augusto Puccini, Tiziano Rossi, Giacomo Sadun, Celestino Bertolone, Adolfo Paladini, Amleto Incoccia.

Amministratore: Oddone Scalpellini — *Direttore di scena:* A. Chiarini — *Segretario:* A. Puccini.

È la compagnia specializzatasi nel vaudeville, ed in ciò non potrebbe essere meglio servita dalla gaiezza di Dina Galli, dalla comicità di Amerigo Guasti, dalla perpetua gioventù di Ciarli, dalla massiccia figura di Bracci, il classico marito tradito. A questa compagnia il pubblico non chiede che il divertimento ed avendolo ottenuto, le mantiene la sua fedeltà. Perciò la compagnia non muta e non muterà. Ogni commedia spigliata che venga di Francia o d'Italia (vedi la *Foglia di fico* di Fraccaroli) è ottimo pretesto a questi attori per creare una interpretazione indiavolata di brio.

Quello che altrove è un dovere, l'umanità, la naturalezza, qui è superfluo: essi recitano come vanno recitate queste cose, con l'aria di non prenderle sul serio.

Ed il risultato è eccellente. Finanziariamente è la compagnia che rende di più e se ciò può essere incolpato al nostro gusto artistico, ciò dimostra pure che l'italiano è pur sempre il popolo gaio che preferisce le commedie del Goldoni alle tragedie dell'Alfieri, e che ora, ahimè va più spesso e volentieri a un vaudeville di Hennequin e Veber che a un dramma di Ibsen.

Compagnia Drammatica Italiana
Calabresi Sabbatini Ferrero

diretta dal cav. Oreste Calabresi

ATTRICI: Giannina Chiantoni Sabbatini, Tina Bondi, Gemma Pinelli, Rina Castellani, Amelia Giuliano, Frida Filippi, Andreina Andreis, Delfina Dolfini, Gemma Antuzzi, Lyda Corsini, Anita Antuzzi, Luisa Pignoli, Gina Chiggini, Margherita Filippi, Erminia Cossa, Lina Vagnone, Nizza Gazzotti, Vicentina Severin, Filomena Chiantoni, Olga Sabbatini.

ATTORI: Oreste Calabresi, Ernesto Sabbatini, Ernesto Ferrero, Ettore Piergiovanni, Mario Mina, Zeno Maccheroni, Alessandro Lazzari, Ettore Chiappo, Eugenio Furlanetto, Augusto Contardi, Angelo Zona, Gaetano Chiantoni, Giorgio Pavesio, Vittorio Pignoli, Giuseppe Severin, Primo Brunetti, Aristide Vagnone, Enrico Mealetti, Davide Bottesin, Cesare Lama.

Amministratore: Mario Regoli — *Segretario:* Giorgio Pavesio — *Direttore di scena:* Vittorio Pignoli.

Elementi ottimi sono in questa compagnia, che risulta così, armonica e completa: Oreste Calabresi, il caratterista famoso, oramai indebolito dalla malferma salute e tuttavia sempre valido al suo posto; Ernesto Sabbatini, il primo attore intelligente, corretto, sobrio, elegante; Ernesto Ferrero, il brillante senza esagerazioni, composto, la cui comicità parte veramente dall'espressione più che dai lazzi di che altri usa ed abusa; Giannina Chiantoni Sabbatini, la celebre Ornella della *Figlia di Iorio*. Col nuovo triennio, la compagnia si scioglierà: i coniugi Sabbatini passeranno a far parte della compagnia del teatro Manzoni e Calabresi, forse cesserà di recitare.

Compagnia dei Grandi Spettacoli

Direttore Artistico Domenico Tumiati.

ATTRICI: Evelina Paoli, Elisa Berti Masi, Giuseppina Carozzi, Nella Baratta, Emma Salomone, Romilda Limentani, Tina Vollaro, Flora Cappello, Ida Patterlini, Zelinda Tafuri, Cecilia Montepietra, Ida Pistorino, Anna Negro, Elisa Verani.

ATTORI: Gualtiero Tumiati, Alfredo De Antoni, Giuseppe Masi, Ubaldo Peruzzi, Aroldo Ficarra, Giuseppe Galeati, Luigi Ferrari, Umberto Patterlini, Carlo Montepietra, Umberto Tafuni, Domenico Benassi, Attilio Marchetti, Mario Fontana, Alfredo Vollaro, Mario Veli, Italo Baratta, Gino Turchini, Pietro Giobbe, Gennaro Salomone, Dante Fabbri, Giuseppe Pistorino, Osvaldo Schiavi, Garibaldo Bragaglia, Cesare Verani, Ezio Bellini.

Direttore amministrativo: Giuseppe Masi — *Amministratore:* Italo Baratta — *Segretario:* Alfredo Vollaro — *Direttore di scena:* Gino Turchini.

Sorta con grandi programmi questa compagnia ha finito col diventare quasi una compagnia Benelliana, poichè ha portato per l'Italia quasi esclusivamente la *Gorgona,* nella quale Gualtiero Tumiati, dalla voce profonda e poderosa ed Evelina Paoli, efficacissima, hanno raccolto allori ed applausi. Cosa sarà di essa, finita la tournée, non è noto; ad ogni modo sembra che costituita così com'è non debba avere lunga vita, perchè le spese sono ingenti ed il pubblico ha dimostrato di essere stanco di spet-

tacoli in versi od in costume: troppo gli furono ammanniti e troppo pochi buoni.

Drammatica Compagnia di Roma

Direzione Ignazio Mascalchi e Ugo Farulli

ATTRICI: Berretti Irma, Bissi Amelia, Braccini Lola, Fausti Fausta, Franco Delia, Mascalchi Teresa, Ninchi Carla, Onorato Nelda, Raspini Maria, Scotto Giovanna, Severi Elisa, Strini Antonietta, Udina Giannina

ATTORI: Baldi Augusto, Barni Ruggero, Battaglia Luigi, Bissi Giovanni, Bissi Stefano, Cocco Adelmo, Delfini Carlo, Dogliotti Giulio, Farulli Ugo, Illuminati Ivo, Mascalchi Ignazio, Menghini Enrico, Ninchi Annibale, Onorato Oreste, Patrioli Giuseppe, Perrone Gustavo, Polidori Attilio, Scarselli Alfredo, Scotto Mario, Spano Giovanni, Strini Giuseppe.

Amministratore Rappresentante: Scotto Giuseppe — *Segretario di Compagnia*: Giuseppe Patrioli — *Segretario di Amministrazione*: Enrico Menghini — *Direttore di scena*: Giulio Dogliotti.

La drammatica compagnia di Roma da fausti principi é ora decaduta assai. Non sono molti anni, quando la dirigeva Garavaglia e di essa facevan parte la Paoli, Dondini, la Varini, Mascalchi, Farulli e altri, serviva di battesimo alla *Nave* di Gabriele d'Annunzio, rappresentava il *Giulio Cesare* di Shakespeare e più tardi era la volta del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare e della *Cena delle beffe* di Sem Benelli. Ma seguirono poi tempi tristi per la compagnia: un'amministrazione debole ed inaccorta la ridussero in basso loco: gli elementi migliori emigrarono: i rimasti, senza una valida direzione, mal fecero. Più volte si parlò di scioglimento e tuttavia non ci si arrivò. Un tentativo nobilissimo, di chiamare Zacconi alla direzione, naufragò per colpa del consiglio d'amministrazione; così che c'è poco da sperare dell'avvenire. Elementi ottimi vi sono ancora: la Severi, la Scotto, la Udina, il Ninchi, il Mascalchi, il Farulli; ma chi li sappia coordinare e disciplinare non c'è.

Compagnia Drammatica Italiana

Amedeo Chiantoni & C.

Direttore Amedeo Chiantoni.

ATTRICI: Alfonsina Pieri, Gilda Zucchini Majone, Rita Capodaglio, Amina Pirani Maggi, Teresa Caldelli, Giulia Viotti, Mary Impaccianti, Lina Marengo, Pia Lotti, Medea Ceccatelli, Giuseppina Pieri, Liana Viotti, Luisa Ponchione, Gina Corsini.

ATTORI: Amedeo Chiantoni, Vittorio Pieri, Remo Lotti, Luigi Cimara, Gino Viotti, Mario Ceccatelli, Felice Carena, Italo Pirani, Attilio Bosisio, Leone Papa, Ludovico Rippa, Carlo Caldelli, Ferdinando Ardau, Vittorio Morelli, Giuseppe Rossi, Umberto Corsini, Giuseppe Falcone, Giuseppe Bandinelli, Angelo Fontanini.

Amministratore: Mario D'Antonio — *Segretario*: Ferdinando Ardau — *Direttore di scena*: Carlo Caldelli.

Alfonsina Pieri, che era attrice giovane nella Compagnia Talli, è passata al ruolo di prima attrice al fianco di Amedeo Chiantoni, ed ha vinto brillantemente la sua prova. Amedeo Chiantoni che si era già distinto nella compagnia stabile di Roma ha fatto eccellere qui le sue doti di direttore oltre a quelle di attore e coadiuvato da Vittorio Pieri, il sobrio caratterista, da Remo Lotti e da Luigi Cimara, un giovane che farà strada, ha composto una compagnia che senza essere eccellente è assai buona e si cattiva tutti i favori del pubblico. Ricorderò l'interpretazione di *Taifun*, un dramma di Lengyel, che fu da tutti ammirata come precisione di particolari, sicurezza di insieme, eleganza di messa in scena. Non ho notizie sulle intenzioni future di questa compagnia, ma se rimarrà immutata avrà certo la fortuna che ha, ed anche accresciuta.

Drammatica Compagnia Italiana

Mimì Aguglia

per il Teatro Stabile di Buenos Aires

Direzione artistica

Cesare Dondini-Vincenzo Ferraù.

ATTRICI: Aguglia Mimì, Aguglia Sara, Angeloni Italia, Biagiotti Palmira, Biagiotti Rosina, Cecchini Teresa, Del Moro Virginia, Dondini Anita, Drera Ester, Gregolin Mary, Migliari Dora, Paganini Francesca, Paganini Giovanna, Ristori Clara, Vaschetti Ninetta, Vattari Niccoletta, Zanasi Lorenza.

ATTORI: Aguglia Luigi, Arista Aristide, Becci Francesco, Bilancini Benito, Bongini Raffaello, Biagiotti Giunio, Cecchini Giordano, Cecchini Gaetano, Dondini Cesare, Ferraù Vincenzo, Gregolin Francesco, Migliari Armando, Patroni Mario, Procchio Enrico, Rosa Pierino, Seragnoli Oreste, Sterni Giuseppe, Zambato Empedocle, Zoppetti Cesare, Zocchi Amilcare, Zacchetti Lorenzo.

Amministratore: Cecchini Gustavo — *Segretario*: Benito Bilancini — *Direttore di scena*: Bongini Raffaello.

Questa compagnia ha domicilio a Buenos Aires e noi sappiamo solo per sentito dire dei suoi successi. Ma la fortuna non può essere nemica a Mimì Aguglia, che, passata dal teatro dialettale siciliano dove recitava con Giovanni Grasso, al teatro italiano, incontrò subito tanto favore. Sono con lei Cesare Dondini, il brillante notissimo, e Giuseppe Sterni, un giovane che recitava in veneto con Benini, e che ha poi vinto una bella battaglia sostenendo le parti di attor giovane nella compagnia del Teatro Manzoni di Milano.

Compagnia Drammatica Italiana

Diretta da

Teresa Mariani

ATTRICI: Bernini Jolanda, Bordeaux Emma, Drusiani Sestilia, Gorrieri D'Antonio Maria, Laderchi Fernanda, Mariani Teresa, Scalpellini Ersilia, Tolentino Maria, Triceri Angiolina.

ATTORI: Antognotti Ino, Barontini Lionero, Bartalini Remigio, Bernini Fulvio, Calabretta Riccardo, Carrara Pasquale, Drusiani

Luigi, Geri Rodolfo, Giulio Alfonso, Laderchi Ettore, Lancillotti Giuseppe, Mascanzoni Giacomo, Ricci Giuseppe, Ruffini Alessandro, Scalpellini Umberto, Tolentino Riccardo, Volpini Luigi.

Amministratore Proprietario: Carlo Fortis Bergamo.

Teresa Mariani, l'eccellente artista, che ha da poco tempo abbandonato la compagnia di Oreste Calabresi, era stata scritturata come prima attrice della compagnia stabile di Roma. Colpita da un'infermità non potè adempiere gli impegni e fu sostituita da Elisa Severi. Rimasta così libera, Teresa Mariani ha fatto compagnia da sè e la fortuna non le é stata nemica.

Riccardo Tolentino, attore provato e sicuro la accompagna e le è applaudito compagno; tuttavia, così costituita con elementi mediocri, ed altri mediocrissimi, la compagnia di Teresa Mariani trova chiuse le porte di quei teatri maggiori che altre volte ella ha calcato, furoreggiando.

Drammatica Compagnia Italiana di
Gustavo Salvini

Attrici: Ida Salvini, Amalia Pognè, Adelina Garavaglia, Jole Cittadini, Margherita Aureli, Felicina Migliano, Giulia Pognè, Maria Loveri.

Attori: Comm. Gustavo Salvini, Alfredo Cruicchi, Camillo Aureli, Armando Cittadini, Alessandro Salvini, Ettore Mironi, Raimondo Dell'Olmo d'Arme, Rodolfo Baccolini, Alfredo Badaloni, Umberto Salvini, Paolo Carloni, Angelo Pacifici, Amedeo Guazzini, Cesare Fifferi, Aldino Salvini, Oreste Gotti.

Amministratore: Alfredo Baccolini.

Il figlio del celebre Tomaso, il Comm. Gustavo Salvini, carattere esuberante d'artista, visse quasi sempre all'estero, e tra noi, da poco tornato, ci fu dato assai raramente di applaudirlo. Egli è interprete di drammi forti e di tragedie: con una compagnia, com'è la sua, basata su uno solo, i drammi a protagonista imperano ed è in questo appunto che l'arte del Salvini ha campo di rifulgere in tutta la sua pienezza.

Compagnia Drammatica Italiana
COMPAGNIA DEL GRAN GUIGNOL
diretta dal
Cav. Alfredo Sainati

Attrici: Bella Starace Sainati, Haydèe Mercatali, Cesira Lenard, Olga Bendelli, Tina Biasini, Anna Capodaglio, Elisa Saltamerenda, Lea Rogantini, Maria Guanillo, Anita Fava, Giovanna Balbo.

Attori: Cav. Alfredo Sainati, Augusto Saltamerenda, Raimondo Van Riel, Ruggero Capodaglio, Ambrogio Boldrini, Giuseppe Tirelli, Armando Martelli, Pietro Cossa, Ferruccio Saglio, Giuseppe Giaccone, Augusto Favi, Pietro Balbo, Luigi Cossarini, Tebaldo Grassini.

Amministratore rappresentante: Gino Biasini.

Sorta per l'esclusivo repertorio del Gran Guignol, questa compagnia ha fatto rapida fortuna, più che per il repertorio stesso, per la valentia dei suoi due attori principali, Alfredo Sainati e Bella Starace Sainati. Infatti quando anche il genere sanguinoso e brutale decadde nel favore del pubblico alla compagnia questo rimase. Giova dire che anche il repertorio è andato leggermente modificandosi e più che del Gran Guignol, potrebbe chiamarsi compagnia degli atti unici. Parte della buona fortuna s'ebbero i Sainati in America; ora nemmeno tra noi questa verrà loro a mancare, perchè il merito deve essere riconosciuto ed è, a qualunque genere d'arte appartenga.

Compagnia Drammatica Italiana
Palmarini Grassi

Direttore e Gerente
Silvio Zambaldi.

Attrici: Edvige Reinach, Antonietta Pilotto Tarra, Lina Simoni, Elisa Grassi Nicola, Rodope Furlan, Pia Checchi, Emma Rosa Maggioni, Lina Grassi, Livia Rissone, Bona Dominici, Maria Paoli, Jole Settini.

Attori: Uberto Palmarini, Gioacchino Grassi, Napoleone Masi, Gustavo Molesini, Giuseppe Brignone, Alessandro Rocca, Vittorio Campi, Mario Zopegno, Claudio Nicola, Alberto Maria Zuccari, Ferruccio Pilotto, Giuseppe Ciccolini, Raffaele Paoli, Coriolano Rissone, Alberto Zerba, Gino Cossarini, Attilio Calore.

Amministratore Rappresentante: Pietro Tarra — *Segretario:* Giuseppe Ciccolini — *Direttore di scena:* Raffaello Paoli.

Questa compagnia, che aveva la Brignone Palmarini come prima attrice, il Faruli come brillante e Giannino Antona Traversi come direttore, era sorta con criteri di nazionalismo, altamente lodevoli e tali criteri mantiene pur dopo la presente mutazione. Se Silvio Zambaldi è discutibile come artista nel posto che occupa, le sue qualità amministrative lo raccomandano; ed Edvige Reinach, che ha abbandonato, vincendo la causa contro Tina di Lorenzo ed Armando Falconi, la compagnia del teatro Manzoni, sostituisce efficacemente la Palmarini. Uberto Palmarini è attore coscienzioso, valente e corretto. Vorremmo solo per l'omogeneità che il brillante, Napoleone Masi, fosse più distinto e meno volgare.

Compagnia Drammatica Italiana
Clara Della Guardia

Diretta dall'Artista
Ettore Paladini.

Attrici: Clara Della Guardia, Gemma De Sanctis, Desdemona Gandini Gemmò, Emma Musso, Maria Sampieri, Maria Actis, Tina De Vinci, Evelina Ceralei, Giuseppina Bianchi, Margherita Sanino.

Attori: Ettore Paladini, Ernesto Della Guardia, Giulio Gemmò, Totò Rizzotto, Carlo Bianchi, Vasco Brambilla, Cammillo De Paoli, Agostino Clement, Ezio Cattani, Eugenio Musso, Augusto Dolci, Lorenzo Curati, Giuseppe Colelli, Eugenio Martini, Gino Valentini, Cesare Lucchini, Giuseppe Ricca, Vittorio Tafuri.

Amministratore Lorenzo Curati — Se-

gretario: E. Martin — *Direttore di Scena:* E. Musso.

L'ottimo direttore Ettore Paladini, uscito dalla compagnia Stabile di Roma, dirige ora questa compagnia che ha sua dimora oltre l'oceano perchè da anni Clara Della Gurdia non ritorna in Italia. Sappiamo che laggiù i trionfi non si contano più e che l'intelligente artista ha contribuito alla diffusione del nostro massimo autore, recitando in America fra l'entusiasmo del pubblico, tutto il teatro di Gabriele d'Annunzio.

Compagnia Drammatica Italiana

Vitaliani Duse

ATTRICI: Italia Vitaliani, Renata Sainati Lenci, Italia Calabresi, Sisina Papini, Eloisa Mandero, Amalia di Furia, Erminia Bertea, Wanda Fucini, Maria Di Furia, Lina Vallori, Pina Nobile, Carlotta Bossi.

ATTORI: Carlo Duse: Guida Bodda, Giovanni Bertea, Guido Riva, Gaetano Nobile, Cristoforo De Mori, Guido Barbarisi, Carlo Vulpio, Gino Sbarbaro, Colelli, Giuseppe, Carlo Fucini, Enrico Cavallari, Ugo Capecchi, Mario Nobile, Gustavo Lenci.

Amministratore: Gino Sbarbaro.

Italia Vitaliani, una delle nostre migliori attrici tragiche, dell'antica tempra della Ristori e della Pezzana, è decaduta per la sorte nemica in una compagnia di secondo ordine, e con poveri elementi percorre i teatri di provincia. Ottime accoglienze ella ebbe in Ispagna; potessero giovarla a risollevarla, poichè Italia Vitaliani è una forte tempra d'artista che meriterebbe assai più.

Compagnia Drammatica di Grandi Spettacoli

Renzi Gabrielli

diretta da Serafino Renzi

ATTRICI: Benvenuti Vittorina, Bertini Maria, Corsari Amilene Italia, De Ricci Adele, D'Antoni Maria, Duranty Elena, Gabrielli Lina, Garino Maria, Marazzi Emma, Trofarelli Isabella, Trofarelli Adalgisa.

ATTORI: Corsari Amilene Ernesto, Checchini Enrico, Di Montalto Sergio, D'Antoni Romolo, Furian Umberto, Fiori Marcello, Greco Antonio, Garavaglia Luigi, Garino Carlo, Mateldi Goffredo, Morici Andrea, Montoverde Giannetto, Pigno Carlo, Quarra Amilcare, Renzi Serafino Trofarelli Lodovico, Trofarelli Adolfo.

Amministratore: L.par. Giuseppe.

È la compagnia classica degli spettacoli popolari a sette atti e più. Nessun elemento in essa può accampare pretese artistiche, ma nell'insieme risolve abbondantemente il problema finanziario. Il pubblico accorre numeroso al *Dragone fantasma* e al *Povero fornaretto*; non si preoccupa di letteratura e nemmeno di recitazione. Paga e si diverte: Serafino Renzi ha giustamente trovato il genere e la via: se volesse far diverso o di più farebbe male.

Compagnia Italiana di Spettacoli Popolari

Coen Tosti Malipiero

Direttore Federico Malipiero.

ATTRICI: Jenny Coen Tosti, Clorinda Coen Sisina De Ferrari, Margherita Borghi, Clelia Micaglio, Giannina Malipiero, Maria Micaglio, Emma Balzola, Amelia Battelli, Amalia Ricci.

ATTORI: Federico Malipiero, Enrico Gavinelli, Attila Ricci, Pietro Tosti, Carlo Fornari, Elia Borghi, Gino Micaglio, Giovanni Montevecchio, Giacomo Malipiero, Giuseppe Bedosti, Ezio Bettelli, Armando Micaglio.

Compagnia Drammatica Italiana

Vittorina Duse

diretta da Luigi Duse.

ATTRICI: Vittorina Duse, Luisa Fossi, Giuseppe Dolfini, Fernanda Girardini, Anna Pieracci, Rosina Rol, Adele Bonaiuti, Laura Fossi, Giuseppina Mugnaini, Maddalena Pieracci.

ATTORI: Luigi Duse, Marcello Ferretti, Eugenio Duse, Augusto Mugnaini, Dante Doveta, Dino Bonaiuti, Giuseppe Duse, Cesare Rol, Alessandro Mattioli, Giorgio Barbetti, Antonio Liverani, Carlo Duse.

Segretario: Giuseppe Duse.

Compagnia Drammatica Italiana diretta dall'Artista

Cav. Achille Vitti

ATTRICI: Borsa Leonida, De Paoli Piera, Doria Emilia, Granozio Anita, Pezzaglia Greco Paolina, Pezzaglia Adele, Realfonzo Lina, Saracino Enrichetta, Zambonini Gina, Zambonini Tina.

ATTORI: Benetti Alfredo, Buonandi Alberto, Doria Alfredo, Gasperini Virgilio Alfredo, Greco Ruggero, Jaccarino Igino, Mastrantoni Augusto, Milelli Ugo, Renzi Aldo, Saracino Francesco, Zambonini Giusto.

Amministratore: Virginio Alfredo Gasperini.

Drammatica Compagnia Italiana

Anna De Marco

Direzione Artistica Giacomo Almirante.

ATTRICI: Anna De Marco, Linda Torri, Itala Bossi, Tina De Marco, Antonietta Colombo, Carla Lainati, Agnese Antognotti, Gemma Pagani, Mery Perretti, Gilda Pedrini.

ATTORI: Giacomo Almirante, Umberto Zanuccoli, Antonio Menichelli, Ettore Cambiè, Ugo Leigheb, Germano Furlani, Giuseppe Conforti, Luigi Valducci, Orazio Pavone, Luigi Pariset, Gregorio Scelzo, Alessandro Allara, Ernesto Beccari, Gino Pedrini.

Rappresentante Amministratore: Raffaele Giachi.

Compagnia Drammatica Italiana

Rossi Girola e C.

Direttore Artistico Riccardo Rossi.

ATTRICI: Adalgisa Rossi Girola, Gemma D'Amora, Emilia Guidotti, Gemma Occhini, Pina Paglierini Rastelli, Margherita Cambi, Emilia Rossi, Gina Marina, Teresa D'Amora, Nella Marina.

ATTORI: Felice Girola, Riccardi Rosso, Avvenire Palmi, Amedeo Guidotti, Francesco Paglierini Rastelli, Guido Cambi, Italo Landino, Raffaele D'Amora, Gustavo Marina. Cesare Martinuzzi. Giasone Girola.

Amministratore Rappresentante: Cesare Martinuzzi — *Segretario*: D'Amara.

Drammatica Compagnia Italiana
Titta - De Velo

ATTRICI: Annita Imbaglione, Giovannina Tellini. Paolina Titta, Cesira Galli, Bianca Bonvento, Cesarina Tuzio, Egloge Marcucci, Anna De Velo, Gemma Titta, Adriana Tuzio.

ATTORI: Carlo Titta, Carlo De Velo, Achille Tellini, Piero De Marchi, Mario Marcucci, Andrea Righetti, Armando Marchesini, Guido Barbetta, Mario Grassi, Vincenzo Riolo, Ferruccio Ambrosini, Cosimo Ruggero.

Amministratore Rappresentante: Nicola Tuzio — *Segretario*: Guido Barbetta — *Direttore di scena* Armando Marchesini.

Drammatica Compagnia Italiana
Antonio Della Guardia

ATTRICI: Giulia Della Guardia, Carolina Della Guardia, Gina Orlandi, Giuseppe Berti, Palmira Ficarelli, Emilia Pipino.

ATTORI: Antonio Della Guardia, Michele Ficarelli, Ruggero dott. Rugini, Adolfo Pipino, Alfredo Penza, Giuseppe Tirinnanzi, Giuseppe Riccio.

Tutte queste sono compagnie di secondo e terz'ordine, che portano in provincia in edizioni ridotte e con qualche anno di riardo, i lavori che in città furono applauditi

Le compagnie dialettali in Italia sono parecchie ed ottime. Prima fra tutte la:

Drammatica Compagnia Veneta
Comm. Ferruccio Benini

ATTRICI: Italia Benini Sambo, Amelia Dondini Benini, Laura Zanon Paladini, Margherita Seglin, Elvira Pasquali, Maria Grassi, Vera Podrecca, Gemma Pasquali, Giunia Seglin, Carolina Bottega, Paolina Flaminio.

ATTORI: Ferruccio Benini, Albano Mezzetti, Ugo Di Gregorio, Federico Conforti, Enrico Patrese, Gildo Menichelli, Aldo Bossi, Vittorio Toncatti, Antonio Seglin, Fiorenzo Aldini, Ernesto Pifferi, Emilio Flaminio, Giovanni Bastianelli.

Condirettore: Albano Mezzetti — *Rappresentante Amministratore*: Antonio Seglin.

Questa compagnia risponde a tutte le esigenze ed è veramente perfetta. Italia Benini Sambo, Laura Zanon Paladini, Ferruccio Benini e Albano Mezzetti formano un quatuor che raramente ci può esser dato d'ascoltare migliore e più emogeneo. La commedia borghese, intima, che trae un sorriso ed una lacrima ad un tempo, trova nel dialetto veneto e in questo interprete la sua espressione definitiva; ed è forse il valore di questi artisti che fa sopravvivere un teatro che oramai su di essi si posa tutto e su quanto scrive Renato Simoni.

Compagnia Goldoniana del
Comm. Emilio Zago

ATTRICI: Alberti Domenica, Bianchini Albertina, Bianchini Giuseppina, Borisi Amalia, Gasparini Giselda, Micheluzzi Amalia, Petterini Cecilia, Scantamburlo Annunziata, Stoccada Teresa, Venturi Fulgida, Vidali Ermelinda, Zago Lisa, Zani Giulia, Zoppetti Adelaide.

ATTORI: Alberti Giovanni, Bianchini Ferruccio, Borisi Armando, De Biasi Vittorino, Gasparini Emilio, Grandi Guido, Parucchetti Silvio, Prosdocimi Vittorio, Scantamburlo Luigi, Tedesco Raffaello, Vidali Domenico, Zago comm. Emilio, Zago Giuseppe.

Amministratore Rappresentante: Gasparini Emilio — *Segretario*. Vittorio Prosdocimi.

Il Zago, la cui comicità è senza limiti rappresenta di fronte al Benini la comedia che è tutta sorriso, senza lacrime. Si sprigiona dalla sua recitazione una allegria sana, schietta, aperta che conquide rapidamente. Ben affiatata, ben equilibrata, il pubblico accorre ad applaudire questa compagnia, a salutare Zago sia che interpreti Goldoni o la più recente delle farse scritte per lui, poichè egli rimane sempre il simpatico attore che sa mettere il buon umore sui visi più rabbuiati.

Compagnia Comica Drammatica
Città di Venezia.
Direttore Proprietario
Alberto Brizzi

ATTRICI: Emma Perla, Gemma Martini, Lina Romano, Maria Paluello, Nina Civran, Virginia Girardini, Giuseppina Olivieri, Maria Giani, Emilia Verrini, Ada Tessari, Bianca Zampieri.

ATTORI: Alberto Brizzi, Bernardo Paluello, Ugo Del Lago, Antonio Bassani, Giulio Girardini, Oreste Marulli, Leo Zampieri, Ettore Tessari, Angelo Mion, Carlo Comolli, Umberto Zambon, Mario Morosini.

Amministratore Rappresentante: L. Zampieri.

Dopo le precedenti, questa compagnia passa in seconda linea: essa è tuttavia apprezzata nel veneto, dove recita quasi sempre e con successo.

Compagnia del Teatro Fiorentino.
Direzione Artistica.
Cav. Andrea Niccòli

ATTRICI: Garibalda Landini Niccòli, Ada Checchi, Ines De Paoli, Aurelia Landini, Luisa Lacchini, Celestina Braschi, Oda Touly, Erminia Wenzel, Annunziata Niccòli.

ATTORI: Andrea Niccòli, Leo Bartoli, Tebaldo Checchi, Ferruccio Baragatti, Giovanni Coppini, Guido Noccioli, Rinaldo Braschi, Carlo Cioli, Arturo Lambardi, Giuseppe Giacconi, Davide Scala, Virgilio Botti, Egisto Targioni, Edoardo Bencini, Egisto Bianchini, Silvio Wenzel, Armando Genolini.

Amministratore Rappresentante: Carlo Cioti — *Segretario*: E. Bianchini — *Direttore di scena*: R. Braschi.

È un'eletta compagnia questa diretta dal cav. Niccòli e la cui ventura non è che meritata. Fattosi un pubblico fedele a Firenze di là mosse poi per l'Italia e dovunque incontrò il medesimo favore. Giovarono a ciò l'abilità artistica del Niccòli, e dei suoi compagni, la mirabile fusione, il dialetto che dovunque è inteso, ed il teatro di Augusto Novelli che è la vera colonna su cui basa questa compagnia. Qualche fortunata esumazione, *la Mandragola* di N. Machiavelli, qualche commedia di F. Paolieri, e per il resto il teatro di Augusto Novelli costituiscono il repertorio vario, interessante ed umano di questa simpatica e valente compagnia.

Drammatica Compagnia Romana.

Gastone Monaldi.

Attrici: Bianca Visconti, Giulia Trucchi Fernanda Battiferri, Amelia D'Auria, Egle Zoli, Lina Bizzarri, Ida Giacchetti, Luisa Fioravanti, Efisia Mancini, Elena Tomaschù.

Attori: Gastone Monaldi, Gildo Bocci, Filippo Gandussi, Oreste Fares, Oreste Bizzarri, Cesare Moltini, Attilio Egidi, Aristide Garbini, Giovanni Giacchetti, Oreste Casali, Oreste Trucchi, Achille Bizzarri, Giovanni Oggiano, Marco Mancini, Pietro Tomaschù, Ugo Bazzini, Antonio Corrotto, Felice Baldacchini, Dino Bizzarri.

Amministratore: Oreste Bizzarri — *Segretario*: A. Bizzarri — *Dirett., di scena*: G. Oggiono.

È una compagnia che da poco conosciamo, ma che ha già avuto uno straordinario successo. Gastone Monaldi è un attore esuberante di vita, sul tipo di Giovanni Grasso, e compone da sè i drammi che recita, scene per la maggior parte della malavita romana. Ma più che da quello che recita egli è aiutato da chi recita con lui: Bianca Visconti è un'attrice di singolare intelligenza e piena di qualità drammatiche, dal gesto sobrio ed efficace, dalla maschera nobilissima, dalla voce suadente: farebbe ottimamente anche sul teatro italiano: la Trucchi, il Bocci, il Gandussi sono tutti elementi preziosi e la loro collaborazione ha costituito la fortuna rapida e meritata di questa compagnia.

Compagnia Napoletana

Adelina Magnetti

Direttore Gennaro Pantalena.

Attrici: Adelina Magnetti, Giuseppina Bianco, Amalia Raspantini, Antonietta De Sanctis, Amelia Cafferecci, Emma Urciuoli, Clelia Genovese, Annita Cosenza, Bice Francis, Concettina Santillo, Emilia Sciarra, Luisa Grazzi, Maria Dionisio, Domenica Alterio, Giulia Urciuoli.

Attori: Gennaro Pantalena, Giulio Donadio, Gerardo Cosenza, Gennaro Bottone, Carlo Cafferecci, Agostino Salvietti, Gaetano Campanile, Franz Raspantini, Raffaele De Crescenzo, Nicola Urciuoli, Ettore Marinelli, Amedeo Gaioni, Raffaello Genovese, Gennaro Genovese, Michele Mercurio, Nello Pieragnoli.

Amministratore Rappresentante: Francesco Sciarra — *Segretario*: Franz Raspantini.

Adelina Magnetti è un'attrice che si è conquistata tutti i favori del pubblico rapidamente, senza lotta. Essa vibra di tanta umanità che tutti, anche coloro che non la intesero, la capirono. Ed il suo trionfo fu eguale in tutte le città dove si recò colla sua compagnia a recitare i lavori di Murolo, di Salvatore di Giacomo, della Serao. Infatti parte della sua fortuna va attribuita all'eccellente repertorio che la compagnia napoletana seppe subito formarsi mercè la collaborazione di autori valenti e volonterosi.

Compagnia Napoletana.

Girolamo Gaudiosi

Attrici: Ernestina Gaudiosi, Annina Gaudiosi, Nina Rizzo, Maria Almari, Lina Stellini, Angelina G. Troiani, Amelia Mancuso, Rosina Ciardi, Maria De Cesare, Elvira Troiani, Assunta Ercolano, Lucia Maggi, Olga Duse.

Attori: Girolamo Gaudiosi, Alfredo Gaudiosi, Giuseppe Bussi, Cav. Serafino Mastracchio, Alfredo De Cesare, Andrea Alfano, Davide Petito, Luigi Ryera, Vincenzo Rizzo, Gennaro Ciardi, Filippo Troiani, Sebastiano Valentini, Vincenzo Leone, Mario Annicelli, Mario Gaudiosi, Giulio Pontini.

Amministratore Rappresentante: Eugenio Anniccelli.

È una compagnia dialettale secondaria.

Drammatica Compagnia

Siciliana

Amministratore Proprietario
Cav. Vittorio Marazzi Diligenti.

Attrici: Marinella Bragaglia, Algozzino Francesca, Bragaglia Carolina, Balestrieri Rosina, Balestrieri Virginia, Balestrieri Desdemona, Catalissano Marianna, Campagna Giulia, Campagna Vittorina, Fichera Santuzza, Giovanelli Luigia, Marazzi Anna.

Attori: Cav. Angelo Musco, Arcidiacono Salvatore, Arcidiacono Rosario, Boccadifuoco Carmelo, Bragaglia Salvatore, Bragaglia Corrado, Campagna Angelo, Campagna Arturo, Calabresi Francesco, Florio Pietro, Fichera Pietro, Garrea Arturo, Grasso Giovannino, Landani Salvatore, Marazzi Vittorio, Marcellini Tommaso, Torquati Torquato, Riaglia Achille.

Segretario: Arturo Campagna — *Direttore di Scena*: Corrado Bragaglia.

Questa compagnia, che aveva come colonna Giovanni Grasso, in sua assenza ora culmina con Marinella Bragaglia, l'artista piena di intuito e di intelligenza. Notevole è pure il Musco, un brillante pieno di vivacità. Il repertorio è per la maggior parte formato da commedie italiane tradotte in siciliano, ad eccezione di qualche lavoro del Capuana, originale.

Comica Compagnia delle Maschere Italiane

Diretta da Emilio Picello

Attrici: Edi Bonino Picello, Giulia Fortuzzi Podda, Renata Podda, Giulia Spinelli, Albina De Kobl, Teresa Reinatai, Virginia Perez, Maria Pavau.

Attori: Emilio Picello, Enrico Podda, Guido Guidi, Mario Agostini, Franco Schirato, Gino Gobbi, Cesare Spinelli, Laerte Bonini, Luigi Picello, Vittorio Antuzzi, Paolo Stanghi.

Amministratore Rappresentante: Gino Gobbi.

Armando Rossi ebbe primo l'idea di una compagnia delle maschere e dietro il suo esempio fruttifero, è venuto il Picello che ha rilevato il materiale del Rossi ed ora gira con ottimo successo le città della provincia. Il repertorio è dato per la maggior parte da lavori antichi e da qualche nuovo rifacimento combinato da autori moderni colle maschere classiche.

Compagnia di Grandi Spettacoli con Maschera di

Stenterello

Direzione Artistica Arturo Sabatelli e Torello Signori.

Attrici: Augusta Sabatelli, Amelia Signori, Pia Bandinelli Sabatelli, Amedea Palagi, Tosca Gulinati, Adalgisa Beccherucci, Aida Mangini, Adele Chiostrini.

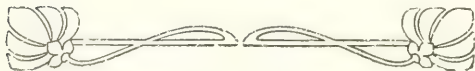
Attori: Arturo Sabatelli, Torello Signori, Giuseppe Vivoli, Archita Gulinati, Amedeo Santini, Silvano Bartoli, Armando Sabatelli, Arrigo Chiostrini, Gugielmo Palagi.

Segretario. Giuseppe Vivoli.

Compagnie di burattini

Braga Fausto, Bellio Mario, Bascucci Silvio, Campogalliano Francesco, Colla Carlo, Colla Giacomo, Famiglia Rame, Gorno Dall'Acqua, Lazzarini Guglielmo, Marengo Carlo, Picchi Oreste.

Oltre alle citate compagnie qualche altra ne abbiamo di cui non ci fu possibile raccogliere l'elenco: si tratta della compagnia diretta da Mario Fumagalli, che ha Teresina Franchini Fumagalli a prima attrice. Questa compagnia, girovaga assai, ha allestito spettacoli come l'*Otello* di Shakespeare, ed ha portato al giudizio del pubblico il *Nerone* di Bonaspetto e la *Chrysis* del sen. Arnaboldi. Non avemmo l'elenco di Tina Sansoldo, Vincenzo Scarpetta, Enrico Corazza, Alfredo Melidoni, Ines Melidoni, Salvatore Turco, Marietta Gaudiosi e Raffaello Mariani.

Sono invece in riposo a Firenze, Tommaso Salvini, il padre di tutti i nostri artisti tragici, ed Eleonora Duse, che oramai disperiamo di rivedere sulle scene; a Catania Giovanni Grasso, il grande attore siciliano, che ha trionfato in Italia ed all'estero; a Milano Peppino Sichel il caratteristico ed irresistibile comico, ed Edoardo Ferravilla, il celebre macchiettista. Virginia Marini occupa il posto d'insegnante alla R. Accademia di S. Cecilia a Roma, Giacinta Pezzana insegna al Conservatorio di Montevideo, e Teresa Bœtti Valvassura fino a poco fa insegnava alla Scuola dei Filodrammatici di Milano. Irma Gramatica attende, viaggiando, l'epoca di riprendere le recite come prima attrice nella compagnia del teatro Manzoni. Defezioni invece meno gravi ma irrimediabili sono quelle di Gemma Caimmi, l'*Aiglon* italiano, di Mercedes Brignone Palmarini, d'Italia Almirante Menzini, di Vittoria di Lepanto, che sembra abbiano abbandonato per sempre il palcoscenico. Vi ritornerà invece presto a quanto si dice la bellissima Azucena Della Porta, che riposava da tempo.

MEDAGLIONI DI ARTISTI

In brevi cenni, verremo qui fermando la singola attività delle maggiori artiste ed artisti drammatici, di ciascuno fornendo con esattezza e concisione quelle notizie che possono interessare tutto il pubblico che conosce ed ama gli interpreti delle sue più care opere d'arte, e che spesso ignora le loro vicende personali. Per non esaurire d'un tratto questa rubrica, di alcuni parliamo quest'anno, di altri parleremo il prossimo anno, per completare così la galleria in breve volger di tempo.

Lyda Borelli. — Nell'arte drammatica italiana, Lyda Borelli occupa senza rivali il posto della più brava tra le artiste belle, e della più bella tra le artiste brave: unisce cioè alla sua squisita personalità artistica il fascino di un fisico impeccabile. Anzi, fu questo che la fece prima rivelare e la impose all'ammirazione del pubblico: quando trionfava per la prima volta sulle scene del Lirico di Milano *La figlia di Jorio* di Gabriele d'Annunzio, ciascuno notava nella particina di Splendore, una delle tre figlie di Candia, una giovinetta che veramente rispondeva al suo nome e, per quanto non si potesse giudicarne il valore per la rarità delle sue battute, ciascuno ne ricordava il perfetto viso da madonnina sotto i folti capelli biondi, ed il suo nome non si perdeva nella folla dei tanti che appaiono sui cartelloni teatrali. La sua fortuna incominciò così: e nessuna fortuna fu più meritata. Assunta alla celebrità giovanissima, Lyda Borelli non si adagiò, come altre compagne d'arte, nell'incanto della sua bellezza, ma studiò con amore, poichè la sua era una vera passione, e sotto la successiva guida di Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri e Flavio Andò seppe progredire fino a diventare qual'è, una delle nostre migliori, ancora giovanissima. Essa è nata infatti a Torino nel 1888, e già nel 1902 debuttava sul palcoscenico, nella compagnia di Virginia Reiter. Nel 1903 entrava a far parte della grande compagnia Talli-Gramatica-Calabresi che fu

Lyda Borelli (Fot. [illegible], Milano)

come il vivaio dove sorsero tutti i nostri attuali artisti più valenti, e con Talli ri-

mase anche quando, sciolto dai soci, aveva fatto compagnia da sè. Nella parte di protagonista dei *Maggiolini* di Brieux ebbe un successo che non lasciava dubbi sul suo avvenire. Infatti scaduto il triennio, essa entrava come prima attrice (aveva poco più di vent'anni) nella compagnia diretta da Ruggero Ruggeri. Creò la parte di Adriana Champmorel nel *Bosco sacro* di de Flers e Caillavet, ed ottenne un trionfo clamoroso; si cimentò nella *Salomè* di Oscar Wilde, che replicò dieci sere consecutivamente al Manzoni di Milano. La gloria era raggiunta.

Nel nuovo triennio Flavio Andò la sceglieva a prima attrice della compa-

Lyda Borelli in Salomè (Fot. Sommariva)

gnia ch'egli ancora dirige, e s'ebbe a compagni Piperno e Gandusio. Le sue interpretazioni furono innumerevoli, ed in ciascuna seppe portare una nota di passionalità e nello stesso tempo di signorile eleganza. Perchè oltre all'essere la più bella, Lyda Borelli è anche la più elegante tra le nostre attrici, per cui, sotto ogni aspetto, essa impera sulla scena, e forma veramente il centro d'ogni attenzione ed ammirazione. Dotata di una maschera mobilissima, col semplice gesto che le è abituale di ravviarsi i capelli sulle tempie, essa passa dalla gaiezza più birichina all'espressione del più irrimediabile dolore: per cui la vedemmo interprete eccellente sia della tragedia in costume come *Salomè*, sia del dramma moderno come *La raffica*, *La via più lunga*, *La donna nuda*, *Maternità*, sia della commedia frivola, del vaudeville, come *L'asino di Buridano, La presidentessa*. Al teatro essa dona tutte le sue qualità, e, se la via che ha percorsa è già molta, altra ancora ne percorrerà, perchè ferma è la sua fede come appassionato è il suo amore. *Ho lavorato molto* — essa scrive — *e lavoro molto. Spero di potere ancora lavorare molto. Adoro il teatro e per nessuna ragione al mondo lo lascerei.*

In Lyda Borelli questa affermazione è tutto un programma.

Dina Galli — È la più gaia ed irresistibile attrice della scena italiana; sembra che abbia in sè lo champagne parigino, ed invece non è che milanese, puro sangue: eppure basta la sua comparsa in scena, il solo muoversi d'una di quelle sue magiche mani che esprimono tutto, o il piegare di quei suoi occhi enormi, o il dire una frase di sapore pungente, o il canticchiare una canzonetta, quando occorra, per far che tutto il pubblico penda dalle sue labbra. È la prima donna brillante, nel senso più squisito della parola. E così, una risata tira l'altra, Dina Galli si è attirato a poco a poco l'amore più illimitato di tutti i pubblici, con la sua grazia piena di monelleria e di civetteria. Perchè il pubblico è solito, in Italia, accorrere al vaudeville e divertirsi, ma affettarne poi un profondo disprezzo ed insieme per coloro che l'hanno recitato. Dina Galli invece riceve la venerazione dei suoi ammiratori, che non sono molti, sono tutti. Nata a Milano nel dicembre del 1879, essa è figlia d'arte, e come tale cominciò presto ad esercitare la sua professione: a quattro anni! Una specie d'*enfant prodige*, di seconda classe, perchè faceva parte di una compagnietta milanese, non dico di secondo ordine, ma di terzo . . . quasi di carro bestiame . . . A dodici anni, Edoardo Ferravilla la prendeva con sè e per otto anni, la futura divette seguitò a recitare in dialetto, finchè nel 1900 entrava nella indimenticabile compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, dove, in qualità di attrice giovine, si fece notare nella parte di *Trude*, nei *Fuochi di San Giovanni* di Sudermann; e in seguito in quella della sorella del protagonista, nella *Via più lunga* di Bernstein. Ma la sua vivacità libera e gaia la portavano alla commedia allegra, cosicchè, dovendo allestire *Loute* di Veber, una delle *pochades* più celebri, Talli le

affidava senz'altro la parte di protagonista. Il successo decretò il suo avvenire. Riposatasi nei due anni successivi, il 1903 e il 1904, entrava poi a far parte della compagnia, direi quasi classica, del vaudeville, che aveva in Sichel, Guasti, Bracci e Ciarli le sue quattro colonne. Essa fu la cupola del tempio . . . E con quella sua figurettina senz' altri pregi che un'indiavolata monelleria, con quel suo viso tutto occhi e tutto bocca, con quelle sue mani che sono sempre dappertutto, essa condusse in porto le più arrischiate produzioni parigine; comunicò a tutte le platee il buon umore che spirava da lei e dagli autori; fu insomma quasi una consolatrice degli afflitti, una sacerdotessa della gioia. Nel 1910, Sichel lasciò la compagnia, e Dina Galli rimase con Guasti, Bracci e Ciarli; nè la fortuna di tutta la società diminuì, anzi andò crescendo, col favore del pubblico. Così che essa potè rifiutare offerte lautissime di impresari che volevano esportarla nell'America del Sud, e rimase fedele ai suoi compatrioti che la ricambiano di pari fedeltà.

Dina Galli.

Le sue interpretazioni non si possono nemmeno citare; in ciascuna v'è la sua personalità che la rende mirabile, per cui essa ha la virtù di rendere interessanti e vive anche creature che non avevano avuto nè interesse nè vita dal loro autore. È insomma la più preziosa collaboratrice, oltre che interprete, di ogni comico scrittore, poichè Dina Galli recita come parla e parla come recita; vive sulla scene e nella vita protagonista di una commedia, ora insensata, ora profonda, irresistibile sempre, per la felicità sua, prima, e per la gioia di tutti, anche.

Armando Falconi. — Gli chiedevo alcuni dati: ed il neo cavaliere rispondeva: altezza 1.71; peso 74 (dubito non di lui, della bilancia); qualità invidiata, marito di Tina di Lorenzo! Ed è tutto. Lasciamo stare l'altezza e il peso che sono cose rispettabilissime specialmente in Armando Falconi, ma per questo appunto trascurabili, e vediamolo un po' come marito. Come marito, ha la più bella moglie che si possa desiderare! Tina è stata ed è la stella di primaria grandezza nel campo del nostro teatro drammatico e l'ammirazione di tutte le folle si mescola giustamente all'invidia per quel fortunato possessore. Il fortunato è Armando Falconi, che nel 1902 la sposò passando brillante assoluto in quella compagnia che Andò dirigeva e Tina di Lorenzo illuminava della sua luce. Falconi è figlio d'arte, nato a Roma nel 1873 (ma non bisogna ripeterlo perchè lui ci tiene alla sua bivenne giovinezza), e prima d'entrare sul palcoscenico tentò le vie del commercio

Armando Falconi. [illegible]

e quelle della milizia, indossando per due anni la veste di ufficiale di complemento. Si racconta anzi che la prima volta che appese la spada al suo fianco, ne rimanesse così completamente inciampato da cadere nel bel mezzo della galleria di Milano tra le omeriche risate della folla.

Nel 1894 entrò in arte come secondo amoroso nella compagnia Leigheb — Andò e dopo tre anni era primo amoroso nella compagnia Tina di Lorenzo — Flavio Andò, dove il suo ruolo si mutava presto in quello di secondo brillante, nella qual veste passava un anno nella compagnia Reiter — Pasta, per tornare poi brillante assoluto con Tina di Lorenzo — Flavio Andò. Da allora la sua vicenda è stata sempre luminosa al fianco della moglie. Alcune *tournées* fortunate in America, prim' attore il Carini, poi l'assunzione del teatro Stabile di Milano, con Febo Mari prim' attore, condussero attraverso continui successi la compagnia all'attuale apogeo. Come si vede la fortuna di Armando Falconi è stata sicura, rapida e continua. Si dice che cor contento il ciel l'aiuta, e se fosse vero nessuna più giusta ricompensa alla gaiezza del suo carattere poteva avere Armando Falconi che non fosse la sua grande fortuna. Ma veramente questa egli la deve alle sue qualità, rarissime, e che ogni giorno ci si rivelano sotto nuova luce e più perfetta. Armando Falconi è stato l'amoroso indimenticabile, sbarazzino e sentimentale a volta a volta, impareggiabile Giacomino nel *Romanticismo* di Rovetta, seducente al punto da innamorar di sè anche Tina. Poi fu brillante, misurato, efficace, comicissimo: il più irresistibile dei nostri brillanti ed il più signorile. Infine ora egli fa anche parti di caratterista e di primo attore e meglio e più il suo valore emerge. Nella parte del protagonista della *Crisi* di Bourget egli ebbe un successo personale grandissimo; e veramente dove il primo attore abbia qualche aspetto del suo fisico e del suo morale spiccatamente caratteristico, il Falconi lo sa cogliere subito con amore e renderlo con giustezza ed efficacia mirabili. Nell'*Assalto* di Bernstein, nella *Prigione* di Morselli, nella *Porta Chiusa* di Praga egli fu caratterista perfetto. Elegantissimo, disinvolto, espressivo nella maschera, squisito nelle truccature, pieno di risorse personali, che sono altrettante trovate, rapido nei movimenti, pronto a salvar una situazione colla sua sola presenza, simpatico, naturalmente a tutto il pubblico, sia sulla scena che nella vita, bonario, scherzevole, piacevole, Armando Falconi è l'ottimo dei nostri comici. Tina di Lorenzo scegliendolo a compagno non solo ha dato prova di quel buon gusto di cui ella è esempio vivente, ma ha anche premiato rare doti, qualità eccezionali ed ha saputoformare col marito la coppia perfetta. Il cavalierato che il governo diede a Falconi, è in verità dato alla coppia, e l'ammirazione plaudente delle folle è per tutti e due, uguale ed immutabile.

Tina di Lorenzo. — È, ancora, l'attrice nostra più ammirata: per la sua arte o per la sua bellezza?

Per tutte e due. È indubitato che l'attrice che abbia la fortuna di possedere un viso ed un corpo come la Tina

Tina di Lorenzo.

di Lorenzo, trova facilitata di molto anche la via dell'arte. La luce la illumina subito e l'ammirazione è per metà ottenuta.

Lo studio e le qualità naturali compiono

il resto, assai spesso. Tal fu di Tina di Lorenzo, tal è di Lyda Borelli. Certamente un pericolo altrettanto grave è il loro: l'attenzione subito ottenuta non permette quella trafila ascendente per cui l'attrice ordinaria può da cameriera salire fino a prima attrice: occorre sfoggiare subito delle qualità affermative perchè non si dica essere la bellezza la sola veste loro di recitazione. Ma quando l'ingegno si accoppia alla bellezza, il cammino è cosparso soltanto di rose. Tina di Lorenzo, infatti, ebbe fin da fanciulla la fortuna che mai più la abbandonò. Nata in Sicilia (delle belle donne non si deve dire il quando, certo però poco tempo fa), entrata in arte giovanissima, subito adorata dagli ammiratori, ammirata dagli adoratori, perfetta nelle parti di ingenua, poi a poco a poco salita alle parti di prima attrice, sotto la guida sapiente di Flavio Andò, ella occupò un posto eminente che non ha più abbandonato, fra le nostre attrici. Sposa al cugino Armando Falconi, l'inarrivabile brillante, essa percorre i teatri del mondo suscitando i più folli entusiasmi, dovunque. In America Tina di Lorenzo fu idolatrata nelle sue frequenti e fruttifere *tournées*.

Separatasi dall' Andò, ebbe al suo fianco il Carini e, finalmente entrata come stella nel Teatro Stabile di Milano, ebbe a compagno Febo Mari, che fu una rivelazione. Questi ultimi anni di permanenza a Milano, come centro di una compagnia mirabile per affiatamento, per compostezza, per eleganza di messe in scena, ella ebbe le più complete lodi della critica ed il favore più assoluto del pubblico: ogni settimana, la sera del suo riposo, gli incassi diminuiscono della metà! Per non ricordare le sue creazioni più vecchie, quali *Romanticismo*, *Il mondo della noia*, ecc., dirò di alcune sue interpretazioni ultime più significative. *Anima allegra*, ad esempio, dei fratelli Quintero trovò in Tina la più efficace, la più colorita, mirabile protagonista che gli autori avessero potuto sognare: la grazia birichina, l'ingenuità scherzosa, il sentimentalismo velato di qualche lagrimuccia che non scorre, trovano in lei la più deliziosa interprete poichè, dopo tutto, Tina di Lorenzo è ancora la più grande ingenua che abbia avuto il nostro teatro. *L'assalto*, *L'aigrette*, *Il segreto*, *I pescicani*, sono altre sue lodate creazioni. Ma nel genere drammatico possono farlesi appunti non lievi: quando forza la voce, la sua espressione è più spesso di convulsione che di commozione, le sue urla non escono sempre composte e spontanee, abusa poi del pianto e della recitazione spezzata affannosa rotta. Meglio senza confronto le si confanno le parti di amorosa, e di prima donna comica; mi-

Tina di Lorenzo (fot. Varischi e Artico)

rabile ella fu nel *Terzo marito* di Lopez. La sua stessa maschera che ha pur espressioni angosciose di tragicità, si intona meglio al sorriso, ed alla tristezza semplicemente malinconica. Possono passare gli anni (e chi se ne avvede dinanzi alla fresca bellezza di Tina?) ed ella rimane sempre la ingenua fanciulla del *Mondo della noia* e dell'*Anima allegra*: qui noi la ritroviamo tutta, poichè sembra che lei sola il tempo cavaliere risparmi lasciandole sempre vent'anni.

Nel prossimo triennio, abbandonata la Compagnia Stabile del Teatro Manzoni, dove sarà sostituita da Irma Gramatica, Tina di Lorenzo rifarà compagnia a sè, col marito Armando Falconi, con Tullio Carminati con Ruggero Lupi. Così la sua grazia andrà ancora a sorridere al pubblico di tutto il mondo.

Irma Gramatica. — Oggi è, pur troppo, un'attrice intermittente. E alla scena è mancata, con questa neghittosità sua (o tristezza?), una fra le più forti espressioni drammatiche. Promette di essere più assidua per il futuro triennio 1915-18, nella seconda compagnia del teatro Manzoni alla quale dedicano oggi le cure di una preparazione sapiente

Irma Gramatica.

Marco Praga e il conte Giuseppe Visconti di Modrone. Manterrà?

È nata a Fiume, ha studiato qualche po' di musica nel collegio delle Dorotee a Firenze dopo di aver avuto una prima educazione a Staglieno. Il padre di commerciante si era fatto suggeritore per dissesti finanziarii: Irma apparve sulle scene quasi improvvisamente con quella precipitazione che fu poi sempre la virtù ed anche il difetto della sua arte.

Aveva ed ha una grande maschera che le permette interpretazioni prodigiose: non per nulla esordì appena diciassettenne nella compagnia di Cesare Rossi a fianco della Duse: non per nulla fu alla grande scuola di Ermete Zacconi una Caterina inimitabile nelle *Anime Solitarie* di Gerardo Hauptmann: non per nulla, finalmente, ella diè vita insieme con Virgilio Talli e con Oreste Calabresi all'ultima vera compagnia di complesso dove tutti portavano la propria personalità assolutamente caratteristica a servigio dello spettacolo. Pensate che in quella compagnia si sono affermati Dina Galli e Ruggero Ruggeri. Le così dette compagnie di complesso che oggi . . . . . . Basta, non parliamone!

Nella maschera scenica di Irma Gramatica si specchiano, per dono di natura, tutte le profondità del dolore moderno: Dorina — la più forte creazione artistica di Gerolamo Rovetta — che si rassegna a cercare in un matrimonio di convenienza la legale difesa al suo onore insidiato in ogni modo dalla società borghese: la moglie che nell'amara commedia di Giannino Antona-Traversi freme di sdegno contro il turpe libertinaggio insinuatole dal marito: la donna che il Bernstein nella *Via più lunga* fa fuggire con l'amante dopo di averne presentate al pubblico le irriducibili sofferenze coniugali: la decisione tragica della seconda signora Thaqueray nel dramma inglese del Pinero, il canto ipnotico di Trilby, il sogno di Scrollina, la magnifica morte di Musotte nel dramma del Maupassant. Giovano a questa modernità le sapienti ineleganze della persona smagrita e gli squilibri voluti della parlata, nei quali si determina ogni più audace ribellione dello spirito. Gli occhi smisuratamente aperti nei muti effetti della controscena — pensatela in *Piccola fonte* del Bracco — hanno fosforescenze continue. Come cammina, racconta: sussultando, sostando improvvisa, deviando fulminea ed atterrita.

Abbiamo ricordate alcune « parti » del suo repertorio: sono tutte alte e difficili, ma non bastano per dimostrare la versatilità — tutta italiana! — del suo temperamento. Aggiungiamo un altro elenco significativo: *I tristi amori* del Giacosa, *Spiritismo* del Sardou, *La pazzerella* di De Croisset, *I romanzeschi* e *La principessa lontana* del Rostand — due lavori di eccezione nel l'arte moderna della Gramatica — *Georgette Lemeunier* del Donnay, *La moglie*

ideale del Praga, *Casa di bambola* dell'Ibsen.

Da questa versatilità che serba alle figure più moderne del teatro internazionale un posto di prim'ordine è lecito dedurre che l'artista è nell'ambito suo la ideale interprete di un teatro d'avanguardia a quel modo che Roberto Bracco, con l'ingegno pensoso e con la frase arguta, ne è l'autore più caratteristico. E però vorremmo veramente che Irma Gramatica mantenesse la parola data alla compagnia stabile del teatro Manzoni e là dove le iniziative potranno essere consentite da una maggiore elasticità finanziaria, oltre che dal valore intellettuale della direzione, ella ritrovasse gli entusiasmi della prima giovinezza. Di quella giovinezza che ci indusse a conoscere il teatro di Enrico Ibsen, di Gerardo Hauptmann, di Ermanno Sudermann, e che domani potrebbe rivelarci (*Il Piccolo santo* del Bracco ci autorizza a tutte le speranze) il teatro *nostro*!

Virgilio Talli. — Il suo nome non è più seralmente stampato sui cartelloni, non è più interprete scenico di personaggi comici, eppure pochi attori come Virgilio Talli, si può dire siano ancora parte attiva e militante del nostro teatro: se la sua persona non appare ai fuochi della ribalta, questa è però tutta occupata dalla sua ombra presente.

Virgilio Talli fu sempre più che un attore, un creatore d'attori, più che un interprete, un direttore d'interpretazioni; perciò nel 1912, ancora in piena vigoria abbandonò la recitazione vera e propria per darsi esclusivamente alla direzione. La sua carriera prima era stata brillante e fortunata. Nato a Firenze nel 1858, entrava nel 1882 nella compagnia di Adelaide Tessero dove rimaneva fino nel 1885, per passare un anno con Ermete Novelli come brillante e poi tre anni nello stesso ruolo col Pietriboni. Divenne capocomico nel 1890. Creò nel 1894 la prima compagnia comica con Sichel e Tovagliari, dalla quale derivavano poi le compagnie del genere che ebbero tanta fortuna. Nel 1895 fu scritturato nella Compagnia Mariani Paladini. E dal 1897al 1899 fu brillante nella compagnia Tina di Lorenzo-Andò. Dal 1900 al 1903, il periodo del suo splendore, diresse la famosa compagnia che comprendeva Emma Gramatica, Oreste Calabresi, Ruggero Ruggeri, Teresa Franchini, ecc. Erano i tempi della *Figlia di Iorio* che, coll'aiuto dell'autore, Virgilio Talli preparò e diresse con squisito amore. Dal 1903 al 1908 fu capocomico e lanciò Lyda Borelli come prima attrice; nel triennio successivo fu la volta di Maria Melato. Ed ora appunto egli dirige la compagnia che sulla Melato e sul Giovannini si basa, colonne solide e perfette nella loro arte. Infaticabile Virgilio Talli prepara gli spettacoli, li cura, li conduce a perfezione *provando e riprovando* e s'appaga del favore, del consenso unanime che il pubblico tributa alle commedie che egli allestisce. È il miglior direttore italiano, senza dubbio, questo fiorentino aspro e violento alla superficie, buono nel fondo ed innamorato della sua arte.

Con una pazienza istancabile e con una assiduità continua egli istruisce ogni attore dal primo all'ultimo per importanza rifacendone la parte, prendendone il posto, insegnando col consiglio e coll'esempio. Giovannini e la Melato sono due luminosi esempi di quanto può tal maestro su nature ben disposte. Così il

Virgilio Talli (Fot. Sciutto).

suo nome che pur fu caro in interpretazioni non obliabili (basti *Il re* di de Flers e Caillavet, per citare una delle ultime) ora si raccomanda tutto a questa sua qualità direttoriale. Onori grandi gli vennero fatti quando diresse la riesumazione della *Gioconda* di Gabriele d'Annunzio, che incontrò il pieno fa-

vore del pubblico. Su quest'interpretazione veramente ci sarebbe molto da ridire, ma il pubblico applaudì, quindi. . . onoriamolo più per quella perfetta concordia di affiatamento ottenuta, ad esempio nella *Presidentessa* e nella *Capanna e il tuo cuore,* due grandi successi del 1913 che vanno in parte attribuiti anche alla sua abilità.

Virginia Reiter. — Non nata sulla scena, vi salì quasi d'un tratto evitando, per istinto, ogni preparazione accademica. Perchè tale non può chiamarsi il breve tempo trascorso a Modena nella società « Cuore ed arte » dove pure ella

Virginia Reiter (Fot. Sciutto).

rivelò all'ombra di quei due nomi fatidici, le sue assolute qualità per il teatro. Cuore ed arte Virginia Reiter profonde tra i suoi compagni di lavoro e dinanzi ai pubblici raccogliendo in gran copia le simpatie e provocando gli entusiasmi che tanto rafforzano il trono, spesso insidiato, delle attrici.

Nata a Modena da Carlo Reiterer, che aveva abbreviato di una sillaba il suo nome (il nonno, un tedesco, era stato un fidatissimo confidente del Duca e lo seguiva nell' esilio, quando per tutta Italia squillava la fanfara della redenzione), Virginia Reiter, già alunna in un convento e poi allieva nella ricordata Società, faceva la sua prima apparizione sulla scena con Giovanni Emanuel nel 1882. L'anno dopo prendeva il posto di prima attrice giovane per sostituire Bianca Ferrari, ammalata. Recitò con la Marchi, con la Glech, con la Marini. Ebbe una consacrazione altissima a Milano nella *Figlia di Jefte* del Cavallotti e la vittoria (1886) le valse la promozione a prima attrice assoluta. Aureo periodo quello per la sua arte! « A un contratto monumentale, per incassi e per chiasso intorno al mio nome, preferisco ancora, preferirò sempre la quiete del mio villino a Firenze e i ricordi delle prime battaglie combattute a fianco di Giovanni Emanuel ». Così la Reiter rispondeva ad un giornalista che la interrogava tra un atto e l'altro di *Adriana Lecouvreur*. Quelle battaglie si chiamavano: *Santarellina, Il matrimonio di Figaro, La figlia di Jefte, Frou Frou, Demi-monde, Fedora, La Signora delle camelie, Fernanda.* Nient'altro. . . . .

La seconda fase della sua vita artistica incominciava nel 1894 quando, lasciato l'Emanuel, ella accettava il posto di prima attrice nella compagnia Talli Reinach. Due anni dopo formava una ditta col Pasta. Ma l'arte della Reiter toccava la sua espressione più alta nella compagnia fatta con Claudio Leigheb: primo attore quello stesso Luigi Carini col quale, dopo alcune parentesi di silenzio, la Reiter recita tuttora. Sono di questo secondo periodo le sue creazioni più appassionate e più drammatiche: *La moglie di Claudio, Madame sans gêne, Adriana Lecouvreur, La crisi, Gli amanti, Messalina, Zazà, Tragedie dell'anima.*

Virginia Reiter è la passione per eccellenza. Se mancano alla sua recitazione le signorili sfumature delle scene pensose e la compostezza delle ore sentimentali, il sentimento ha dai sensi una grande forza drammatica pur che sia nell'intreccio una donna innamorata. Nell'opera d'arte eletta e nel drammone domenicale sfilano alla stessa altezza tutte le irregolari che, a difetto di nobili natali, hanno in gran conto la nobiltà del cuore: la dama di origine plebea nella commedia a tesi di Paolo Ferrari, la mondana negli *Amanti* del Donnay, la popolana arricchita nel centone napoleonico del Sardou.

Anche per giudicare la sua dizione sceglietete un racconto d'amore. Striscierà la voce quasi afona rievocando per gradi sempre più rapidi le peripezie dell'attesa; poi le si accenderanno in viso i bagliori e il grido della conquista; poi sarà un

tristissimo tramonto nello sguardo nostalgico, nella voce velata di pianto, nella stanchezza e nel disfacimento di tutte le membra.

Italianissima, ebbe il coraggio di una grande rinunzia. Quando di speculazione americana si parlava pochino pochino fra i comici, le si propose di visitare le principali città degli Stati Uniti recitando in inglese *Giulietta e Romeo*, Ofelia nell'*Amleto* e *La signora delle camelie*. Le si offrivano duemila lire per settimana, cifra in quei tempi addirittura eccezionale e tuttavia suscettibile di aumento secondo le promesse avute. Rifiutò: non le bastava l'animo di staccarsi dalla sua lingua e dalla sua patria.

Rifiutò ridendo, perchè una gran dote di Virginia Reiter è sempre stata la serenità. Non porta e non portò mai sulle tavole del palcoscenico l'intrigo onde si dilaniano altre artiste: vide con gioia altre stelle entrare nel firmamento dell'arte e quando ancora non brillavano sicuramente di luce propria diede loro aiuti materiali e morali. Se un'attrice, un attore, un tramagnino, un facchino di scena s'ammalano, Virginia Reiter passa al loro capezzale lunghe ore fraterne.

Non per nulla abbiamo detto che i due nomi della Società onde mosse — *Cuore ed arte* — erano fatidici.

Emma Gramatica. — La sorte sembrava l'avesse sfidata a diventare attrice drammatica, tanto le aveva tolto di tutto quel ch'è necessario a tal'arte. Di viso non bella, di figura piccola e sgraziata, di voce roca, di espressione dieci anni più vecchia di quanto fosse. Con queste qualità esterne incominciò, e, dentro, con una volontà disperata e con un'acuta indagine che le faceva cercare l'anima del personaggio per interpretare quella, poichè le era negato il corpo. Così ella divenne l'attrice delle anime. I suoi primi passi li fece accanto ad Eleonora Duse e chi la udì allora dire quella magnifica canzone salmastra che la Sirenetta versa dal'e labbra come un balsamo sullo strazio di Silvia Settala, non dubitò certo della meta della giovine allieva. Gli anni sono passati e nessuno seppe eguagliare la Sirenetta d'allora . . . Emma Gramatica è salita rapidamente i gradi della notorietà e, giovane ancora, occupa attualmente il posto che Eleonora Duse ha abbandonato: venne riconosciuta la nostra attrice migliore, ed a ragione. Quanto ella esprima con una smorzatura di voce, che dolore traduca con un singhiozzo, che disperazione metta in un grido, nessuno può imaginare se non l'ascolti. È un miracolo vedere quell'esile creatura, quella fragile bamboletta fatta d'ossa soltanto e d'anima, esser fatta centro d'una commozione, d'una emozione che somiglia quella del mare in tempesta; vederla suscitare e scatenare a suo piacere l'amore e l'odio, il pianto e il riso, tutte le passioni e tutti gli entusiasmi. Emma Gramatica è una delle poche nostre attrici che sappia compiutamente piangere, e la sua personcina sussulta tanto che pare debba spezzarsi ad ogni singhiozzo, e quando deve esprimere una lacrima con un sorriso, strappa l'anima dallo strazio.

Emma Gramatica (Fot. Sciutto).

Fedele a un comediografo francese che fu dei migliori ed ora è decaduto assai, H. Bataille, essa ne importò in Italia la *Femme nue*, creando il personaggio di Lolette con una sincerità squisita; poi interpretò la parte della sorella maggiore nell'*Enchantement* dello stesso, commedia piena di poesia, anteriore anche alla *Marche nuptiale*. Ancora di Bataille, rappresentò *La Lepreuse*, da cui alcuni vollero D'Annunzio togliesse l'idea per *La Figlia di Iorio*; *Le songe d'une nuit d'amour*, fantasia in un atto in versi; *La Vierge folle* che se non ha grandi virtù artistiche piena [illegible]

convenzionalismo e di retorica, si prestò ad una superba interpretazione nel second'atto.... Scelse quasi tutto il suo repertorio all'estero: *Casa di bambola* di Ibsen, *La seconda moglie* di Pinero, *Gli amanti* di Donnay, *La via più lunga* di Bernstein, ecc. Recentemente fu *La samaritana,* nella povera leggenda di Rostand, e ci fece conoscere GB. Shaw portando al trionfo quelle due grandi cose che sono *Candida* e *La professione della signora Warren.* Un sano criterio artistico sembrerebbe dunque prevalere quasi sempre nella sua scelta; tuttavia con troppa esclusività ella bandisce dalle sue scene le produzioni nostre. Sembra dimenticarsi che abbiamo avuto un Giacosa, che abbiamo un Bracco, un Praga.... E se collaborò alla resurrezione di *Più che l'amore* di Gabriele d'Annunzio, non si cimentò mai nella parte di Silvia Settala, nella *Gioconda,* parte che sembrerebbe scritta per lei; e se ricordò qualche volta Sabatino Lopez, il ricordo fu troppo raro, per cui può essere che sia vera una frase che le si attribuisce: il peggior lavoro francese è superiore al miglior lavoro italiano.... Ah, no! La signora Gramatica che pur conosce Ibsen e Shaw (che non sono francesi!), guardi meglio tra noi, e mi dica se in tutto il teatro francese esiste una tragedia *moderna* che valga (dico solo valga) la *Gioconda:* se non altro di quest'opera Emma Gramatica deve ricordare la parte di Sirenetta! Stabilito questo, escluda un po' di quelle cenciosità d'oltralpe che invadono il suo palcoscenico, e presti la sua magnifica arte a più lavori nostri, che anche il pubblico stesso aiutato così si accorgerà del loro valore.

Emma Gramatica che fu di recente con Ruggero Ruggeri, ora è capocomica con Leo Orlandini primo attore, e nel prossimo triennio sarà centro di una grande compagnia dove figureranno Carini, Piperno e Gandusio.

Ermete Zacconi. — Nel ventennio fra il 1890 e il 1910, a cavaliere di due secoli, Ermete Zacconi ha segnato un'orma nel nostro teatro: ne ha spalancato le porte a tutte le battaglie del pensiero rompendo con gran voce di attore, e quasi di autore, contro le sopravvivenze del dramma romantico e contro le troppo blande innovazioni del dramma realistico. S'egli abbia veramente avuto l'intenzione di mettere tant'aria nella vita della nostra scena, o se si sia fatto guidare soltanto dagli istinti, non sappiamo: certo gli effetti furono quelli. Diffondendolo in Italia con la potenza della sua maschera e con la magia della sua parola il teatro di Enrico Ibsen, di Ermanno Sudermann, di Gherardo Hauptmann, di Francesco De Curel, di Leone Tolstoi, lo Zacconi operò un rinnovamento nei gusti del pubblico italiano così notevole, così profondo, che non ha riscontro in nessun'altra innovazione dell' ultimo cinquantennio. I migliori

Ermete Zacconi.

autori nostri, contemporanei del grande artista, non hanno ottenuto, presi tutti insieme, i risultati ch'egli, da solo, ha messo all'attivo della scena italiana. De merito degli autori non fu questa sproporzione, perchè troppe difficoltà di ordine naturale si opponevano, e in parte ancora si oppongono, in casa nostra ad un forte repertorio nazionale: merito, ad ogni modo, dell'attore aver supplito con la ricerca di nuove formule dovute essenzialmente agli scrittori del nord. Queste formule se non appagano intieramente la mentalità di un pubblico meridionale certo hanno scosso il torpore delle platee e hanno portato nel pensiero italiano un nuovo preziosissimo elemento di critica estetica che ha avuto una larga ma legittima ripercussione nei più moderni e più valorosi scrittori di teatro.

Nato il 14 settembre 1857 a Montecchio (Reggio Emilia), visse in arte gli anni della fanciullezza col padre Giuseppe, attore egli pure. Poi salì alle parti di

generico, di secondo brillante e di amoroso nella compagnia di Tommaso Massa. Nella compagnia di un certo Calia napoletano, diventò generico primario, amoroso e brillante a vicenda con Nicola Della Guardia. Secondo amoroso e secondo brillante fu anche con Lambertini Majeroni e Leopoldo Vestri. Diventò primo attore col Dominici e in altre piccole compagnie; fece nel 1882 un esperimento come capocomico recitando drammacci. Due grandi tappe furono per l'arte sua gli anni trascorsi nella compagnia di Giovanni Emanuel (1885-87) e in quella di Cesare Rossi (1890-93). Un anno ancora con Virginia Marini ed eccolo definitivamente capocomico in società con Libero Pilotto.

La virtù di fondere in una il colore e la misura, il gesto e la dizione — rarissima dote a teatro — è a dirittura straordinaria nello Zacconi. La qual cosa non ci impedisce di porlo tra i dicitori in prima linea accanto alla Pezzana ed alla Duse, essendo il modo e la voce del suo racconto scenico le qualità ch'egli possiede per eccellenza e quelle più necessarie alla vera grandezza di un attore. Nè il moto dei lineamenti, nè il gesto della persona, quand' anche sommi a teatro, sanno rendere certe delicate sfumature e certe tortuose profondità dell' anima umana, che solo nella voce e nell'accento possono trovare la loro espressione perfetta. « Il pubblico ricorda fra tanti — citiamo Luigi Rasi — il godimento intellettuale provato quando lo Zacconi, al fianco di Eleonora Duse, apparve sotto le spoglie di Leonardo nella *Città Morta* e di Lucio Settala nella *Gioconda* del D'Annunzio. Non vi fu città, si può dire, nostra o forestiera, in cui l'estro poetico non si risvegliasse a dir le sue lodi ». Perchè mai un'alleanza così luminosa dei due maggiori artisti allora militanti sulla nostra scena drammatica (erano gli anni tra il 1896 e il 1900) s'è tanto presto taciuta anzichè aggiungere alla sua voce altri autori in fama di italianità, come per esempio il Giacosa e il Bracco?

Quando Ermete Zacconi s'imbatte in una larga parlata che abbia le proporzioni di un ragionamento o di un racconto sembra attratto da una forza superiore che gli infonde un'anima enorme, lo svincola dalle necessità ingrate dei piccoli contratti di palcoscenico e lo mette in comunione assoluta coi suoni e con gli accenti della lingua nostra. Questa allora, che fu detta ed è in parte sottratta alle nuove nomenclature volute dalla scienza, dall'industria, dai fenomeni sociali del lavoro e del pensiero, si dimostra subito capace di tutte le elasticità e nella voce dell' attore noi sentiamo confluire le più alte espressioni di un'arte mondiale. Nel *Nuovo idolo* di Francesco De Curel suscita fremiti di ammirazione quel medico protagonista che per bocca dello Zacconi soavissimamente lumeggia la similitudine delle ninfee: fremiti di orrore e poi di gioia, come se noi stessi si uscisse dal carcere dopo lunga prigionia, provoca Corrado nella *Morte civile* del Giacometti quando l' artista racconta come segò le sbarre e sferrò la cella con tutte le audacie della disperazione: una musica di eleganza egli prodiga ai deliziosi predicatori in sparato bianco di Alessandro Dumas figlio nell' *Amico delle donne* e nel *Demi monde:* e guizzano finalmente impeti di vendetta e s'affondano i vocaboli nella

Ermete Zacconi in « Pane altrui ».

vastità del pensiero shakespeariano quando lo Zacconi è Amleto.

Ma egli è pure un possente artista del gesto e della controscena: ha conquistato le platee con le atassie di Osvaldo negli *Spettri* dell'Ibsen, con le criminali deficienze di Nikita nella *Potenza delle tenebre* del Tolstoi, con le intellettuali

nostalgie di Giovanni Vockerat in *Anime solitarie* dell'Hauptmann, con le ironie goethiane del *Diavolo* di Molnar, con le amarezze e con gli strazi della borghesia nei *Tristi amori* del Giacosa e nei *Disonesti* del Rovetta.

Fermatosi lo Zacconi con predilezione istintiva nel teatro di pensiero, molte voci si erano fatte concordi nell'affermare che egli era condannato al tremito a vita e alle espressioni più cavernose del dolore umano (anche nel *Cyrano de Bergerac*, l'ultima creazione sua, egli muore benissimo, meglio che non canti l'amore al terz'atto sotto le finestre di Rossana): scoppiò invece fuori tutto ad un tratto, bellissima di gaiezza e di bonomia, la maschera del *Cardinal Lambertini*, un dottor Balanzon mirabilmente rifatto dal Testoni, e più dallo Zacconi, nella sottana rossa dell'alto prelato.

E fu uno stupore: uno stupore per chi aveva dimenticato che la versatilità è virtù somma della recitazione italiana, e che non vi si sottraggono in modo definitivo neppure quegli attori i quali, come lo Zacconi, hanno dedicato gran parte del loro ingegno ad una recitazione assolutamente personale e caratteristica.

Ancora un pregio suo, questo non sempre italiano: la cura scrupolosa d'ogni più piccolo particolare scenico. Quando Gabriella Réjane, maestra di piccoli particolari sulla scena, secondo la tradizione degli attori francesi, vide per la prima volta l'artista nel personaggio del Cardinal Lambertini, osservò come si movesse fra le sue mani una tabacchiera. Aveva una sua piccola anima quella tabacchiera; rideva, brontolava, s'inquietava, accarezzava, proprio come una persona. E alla Réjane strappò grida di ammirazione: tanto che al termine dell'atto primo ella si precipitò sul palcoscenico ad abbracciare l'interprete.

Flavio Andò. — Un signore dell'arte. Ai tempi della sua alleanza con Eleonora Duse amici ed ammiratori se lo disputavano nelle conversazioni fra le quinte: la sua parlata ricca di squisite correttezze verbali era un godimento. Un critico che si era mosso apposta dalla sua città per assistere ad una rappresentazione della *Signora delle camelie*, protagonista Eleonora Duse, avvertì subito che il giovane attore grandeggiava accanto a lei, che nello scenario francese egli intonava un'eleganza perfetta e — diciamolo pure francamente — insolita fra attori italiani. Flavio Andò era, ed è, l'artista da sparato bianco.

Un lavoro più di ogni altro esprime questa eccezionale virtù sua: l'amarissimo *Marchese di Priola* del Lavedan. Raramente l'uomo che compone la sua vita in un abito di eleganza può essere a un tempo un grande creatore di personaggi sulla scena: la compostezza esteriore contraddice alla vivacità colorita delle passioni. E l'Andò ci era sempre apparso un bellissimo attore, ma non così grande che lo si potesse porre accanto, per esempio, ad Ermete Zacconi. Già il critico che l'aveva « scoperto »

Flavio Andò (Fot. Sciutto).

accanto alla Duse smentiva questo apriorismo nostro: ma nei panni del corrotto marchese egli ha saputo darci tutte le degenerazioni del vizio e tutte le gradazioni della demenza con arte personalissima: egli, in quella figura è assurto al tipo. Forse anche perchè il luogo dell'azione gli permetteva di mettere in gioco, sia pure chiazzandole di rosso, quelle eleganze d'abito e di anima che sono la sua particolare natura scenica.

Non c'è salotto di scena nelle commedie e nei drammi di Alessandro Dumas figlio, del Donnay, di Paolo Ferrari, di Roberto Bracco, che l'Andò non sappia illuminare con la sua recitazione. Ho fatto il nome del Donnay: mi soccorre subito la creazione ch'egli fece degli *Amanti*, con

Tina di Lorenzo: memorabile vittoria quella per l'attore di cui tessiamo l'elogio. Anche negli *Amanti* passione ed eleganza combinano e giocano insieme la loro fortuna di palcoscenico.

Alla moglie, signora Celeste Paladini, l'Andò deve i suoi primi passi vittoriosi.

Capocomica e attrice di molto valore — scrive Luigi Rasi — slanciatolo di punto in bianco nel campo dell'arte, non gli lasciò il tempo di compier gli anni del noviziato, i più scabrosi della vita artistica, ai quali sono soggetti i principianti ». La signora Paladini vedeva consacrata quella sua devozione esemplare pochi anni dopo, quando l'Andò divideva con la Duse, come primo attore, gli applausi che salivano dalle platee di ogni parte d'Europa. Ebbe egli l'onore di articoli che personalmente lo riguardavano nei giornali di Parigi, di Londra, di Berlino, di Vienna, di Pietroburgo.

Furono certo fra le sue migliori tappe in arte le già ricordate alleanze con la Duse e con la Di Lorenzo che giustamente lo rivolle come direttore di compagnia dopo le sue nozze con Armando Falconi. Memorabili anche gli anni trascorsi con Claudio Leigheb.

Il direttore vale l'attore. Egli sa non soltanto collocare in una interpretazione e di complesso le virtù già acquisite dei singoli comici che da lui dipendono per modo che essi abbiano ciascuno la parte adatta, ma sa anche — e questa è dote superiore — intuire gli attori nelle loro qualità latenti, eccitare tali qualità, renderle vive e forti dinanzi agli occhi del pubblico. Così egli seppe indovinare Maria Melato quando usciva, attrice incolore ed aspra, dalla compagnia della Mariani. L'Andò era allora capocomico con Irma Gramatica. La Gramatica ammalava; il nostro attore portava, senza sgomentarsi, la Melato in prima linea e in una stagione al Lirico, che i milanesi ricorderanno per sempre, le fece conseguire due vittorie significantissime in *Suo padre* del Guinon e nella *Moglie del dottore* dello Zambaldi. Da questi due lavori, che tennero il cartello per un'intiera stagione, mossero le fortune della Melato rivelata, insistiamo, al pubblico da un direttore magnifico. Grande titolo alla recitazione italiana questo dell'Andò che rivendica, insieme con le virtù personali dei nostri comici, anche tutto il valore d'insieme di una tradizione nella quale si affisano, come ad esempio, gli artisti drammatici di ogni parte del mondo.

Maria Melato. — Io conosco un'altra Maria Melato, che con la sottile, flessuosa, jeratica prima attrice della compagnia Talli credo non abbia più alcun rapporto, nemmeno d'amicizia. Dov'è andata a finire? Non so.

Era una giovinetta rotonda e paffutella, che vestiva delle sottanine molto *plissées* e delle camicette molto accollate. Una personcina assai assennata, che doveva aver pochi crucci e molte speranze, e passava sopra agli uni con la fede nelle altre, e pareva contenta del modestissimo presente perchè ancora ronzavano nel suo cervello e nella sua anima gli echi di un altrettanto modesto passato. Ma quel passato doveva sembrarle tanto glorioso da permetterle di vantarsene.

Non per niente si sbalordisce un pubblico svegliandogli tutta l'intima e profonda psicologia della *Figlia di Jefte* con la preziosa complicità della compagnia filodrammatica di Piacenza! Non per niente si commovono fino alle lagrime, a colpi di tosse, le gentili signore di Ancona, essendo la *Margherita Gauthier* di quella altrettanto filodrammatica compagnia! Il passato glorioso della Maria Melato che ho conosciuto qualche anno fa, era questo.

Non bisogna prendere la cosa letteralmente per burla. C'è di mezzo l'orgoglio di due città rispettabilissime, che oggi si contendono l'onore d'aver dato alla luce le virtù artistiche d'una fra le più ammirate attrici nostre.

Così mentre la filodrammatica piacentina pensa — se pur non vi ha più già pensato — a murare una lapide là dove... eccetera eccetera; la filodrammatica anconitana può, a sua volta, raccontare alla storia come fu e come non fu... che... eccetera eccetera.

E fu precisamente così.

C'era una volta una compagnia sorta col lodevole e malinconico intento di portare in giro il repertorio d'annunziano, con particolare preferenza per l'onesta provincia.

La compagnia, un bel giorno, capitò precisamente ad Ancona, dove l'atmosfera vibrava ancora tutta di commozione e di ammirazione per quella tale Margherita e per quella tal tosse.

Un bravo signore — bisognerebbe saperne il nome, e non lo so — disse una sera ad uno dei capocomici della d'annunziana, Ettore Berti:

— Abbiamo qui una ragazza che recita veramente benino, andate a sentirla.

Il Berti andò, sentì, si persuase che c'era della stoffa, e sotto la stoffa una figurina graziosa, e sotto la figurina graziosa un'anima calda, e sopra l'anima calda una bellissima voce, e senz'altro scritturò l'attrice. Ma le sorti della compagnia non volsero liete: la piccola

Maria Melato (Fot. Sommariva)

Melato aveva contribuito a sollevarla anche perchè più che recitare, passeggiava. Il suo dolore infinito erano appunto questi riposi cui la costringeva la mancanza quasi assoluta di parti. Era quindi giusto che abbandonasse con gioia la prima compagnia per passare in quella di Teresina Mariani e del povero Vittorio Zampieri.

Ed è qui che poco a poco Maria Melato seppe farsi notare. Nel triennio successivo Flavio Andò la volle con sè.

Tutti ricordano il trionfale successo di *La moglie del dottore* al Lirico di Milano. La teatralissima commedia di Silvio Zambaldi aveva trovato in Maria Melato una protagonista inarrivabile. C'era tanta sincerità di espressione d'arte, tanto calore e tanto vigore d'accento, tanta semplicità di mezzi nella interpretazione di questa attrice, che il suo nome divenne subito caro e famigliare: e il pubblico non la dimenticò più.

L'anno dopo, Maria Melato passava dalla scuola di Andò a quella di Virgilio Talli, il grandissimo direttore che completò e rese perfetta l'artista con quella infinita varietà di interpretazioni che è inutile ricordare perchè vivono ancora oggi della lor vita luminosa sul teatro nostro.

Di una cosa sola, cioè di due, anzi di tre si compiace e si vanta l'attrice squisita: d'aver avuto per maestri l'Andò e il Talli, e d'essere sincera. Non è poco, ma è, senza dubbio, vero.

Venendo al teatro perchè chiamatavi da una sua naturale e particolare inclinazione, ella ha nettamente seguito il suo istinto, studiando le creazioni sceniche attraverso all'anima sua e non attraverso le altrui interpretazioni. Ha saputo non atteggiarsi a *nessuna*, non imitare, non seguire un determinato modello, con una indipendenza che non era ribellione ma naturalezza.

È certamente per questo che il pubblico scopre sempre in Maria Melato una impronta di grande, di vera originalità.

Sincera, dunque, nell'arte e nella vita. Nell'arte lo sa il pubblico: nella vita lo sanno i vecchi amici, che hanno seguito la rettitudine, la tenacia, l'onestà d'ogni suo sforzo: che l'han vista piangere di amarezza e sorridere di rassegnazione, e irradiarsi di gioia e abbattersi di sconforto, in quel continuo ondeggiar di esaltazione e di paura che costituisce la virtù prima e il tormento massimo d'ogni anima che vibra, che sente e che rende. Nè la rinomanza, cui ora è giunta Maria Melato, vale a dissipar questi squilibri. Ma che importa? Oramai il pubblico, quando parla di lei, dice: — Vado a sentir la Melato nella tal commedia o nel tal dramma. Il che significa: voglio vedere quanto di anima, di cervello, e di nervi, quanto di *suo* di veramente *suo* sa darmi la Melato. E pare che lo veda, lo senta, lo ammiri.

E questa è la gloria.

Antonio Gandusio. — Diede una volta, al Manzoni di Milano, per serata d'onore *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni; e chi lo vide in quella sua interpretazione non potrà dimenticarlo più. Tutta la irrequieta, rapida furberia del servo pronto e malizioso era resa dal Gandusio in modo insuperabilmente perfetto: i gesti legnosi, meccanici, marionettistici che la classica maschera esigeva erano espressi in modo degno d'un burattino da questo classicissimo brillante, ed infine la sua voce . . . Già: quando si parla di Antonio Gandusio bisogna parlare anzitutto della sua voce. Una voce magnificamente ed unicamente comica: una vocetta stridula,

in falsetto, un po' roca, che alle volte somiglia il cigolio di un carro, quando arriva agli acuti, che somiglia al battere di due assicelle quando si smorza di tono. Una voce che provoca il riso da sola, prima che l'aiuti il senso delle parole pronunciate. Per essa Antonio Gandusio, che pur laureato in legge, non avrebbe potuto essere altro nella vita che attor brillante: quella sua voce in altre parti gli sarebbe stata d'ostacolo non indifferente; gli è di gran vantaggio dovendo rivestire spoglie comiche. Aggiungete la sua fisonomia, alla voce: maschera mobile e caratteristica, con un gran mento, una gran bocca, delle gran sopracciglia, elementi primi per il viso dell'attor comico ideale. La bocca serve ad allargar la risata ed a spanderla dall'attore al pubblico, il mento a rendere inflessibile la fisonomia, le sopracciglia ad aiutare la truccatura naturale e la mobilità dell'espressione. Ancora la figura legnosa, tutta d'un pezzo, meccanica con movimenti a scatti, è prezioso elemento di comicità. In tempi dunque in cui la rigidità dei ruoli va abolendosi, ed ogni

Antonio Gandusio (Fot. Ganzini, Milano).

attore deve rispondere a diversi e vari requisiti, Antonio Gandusio prosegue la tradizione classica del brillante vero ed assoluto. Ogni deformazione di parte gli è di peso, ed egli la traduce con una evidente insufficienza. Deve rimanere, com'è, lo spirito del riso per eccellenza. In collaborazione con Piperno, Evelina Paoli e Flavio Andò, trovò il passato triennio tutti i pubblici pronti a fargli festa; in questo triennio ancora con Piperno e Lyda Borelli, sempre sotto la direzione di Flavio Andò egli ritrovò lo stesso favore, ed accresciuto certamente lo ritroverà nella nuova formazione che con Piperno, Carini ed Emma Gramatica si appresta a fare il prossimo triennio. Le sue creazioni più meritevoli di nota sono tanto Medina nell'*Amore che passa* dei fratelli Quintero, Paul Costard in *Nouveau jeu* di Lavedan, ch'egli con felice intuito e fine acume dà sempre per serata d'onore, il ministro Cipriano Gaudet nella *Presidentessa* di Hennequin e Weber, Schumacher nelle *Illuminatrici* di Donnay, per non ricordare che le più recenti sue interpretazioni.

Insuperabile nella commedia goldoniana, egli fu detto per alcunchè di simile nelle tonalità della voce, l'erede di Claudio Leigheb. Se a tanto egli non giunge, è però il continuatore di quel grande, e tra i nostri brillanti egli divide giustamente il primato con Giovannini e Falconi.

Ermete Novelli. — Scrivere di Ermete Novelli, narrando che nacque nel 1851 a Bertinoro, come mosse i suoi primi passi sulla via dell'arte, elencando le compagnie di cui fece parte, i ruoli a traverso cui riuscì ad affermarsi prima, a trionfare poi, dire insomma di lui aridamente, mettendo in fila nomi e cifre, mi pare cosa inutile e tardiva. Tardiva sopratutto. Ermete Novelli, l'artista italiano forse oggi più noto in tutto il mondo, è conosciutissimo anche per tutti gli episodi della sua vita artistica, episodi ch'egli stesso ha con grande disinvoltura parecchie volte narrato ai numerosi intervistatori che non gli hanno mai dato e non gli danno mai tregua.

Chi scrive lo ricorda generico in compagnia Pietriboni, accanto a Rasi, a Barsi, a Bassi; poi, caratterista con Pia Marchi, Pierina Giagnoni, Assunta Mezzanotte, Enrico Reinach; nello stesso ruolo nella grandiosa compagnia nazionale diretta da Paolo Ferrari e finalmente capo comico, prima solo, per tre anni con Leigheb, poi solo ancora e per sempre.

Tutto questo non dice nulla. Dice soltanto che Ermete Novelli, non figlio d'arte, guitteggiò qualche anno per terre e castelli come quasi tutte le future glorie teatrali, poi entrò in compagnie primarie con ruoli secondari e finalmente giunse per merito suo e volontà del pubblico ai primi posti e di qui alla celebrità. Quello che è più notevole in questo artista è che non

figlio d'arte, egli ne ha sempre avuto le migliori caratteristiche: intuizione pronta, spontaneità grande, estemporaneità disinvolta, famigliarità col pubblico . . . tutto il patrimonio iniziale insomma di chi è nato sul palcoscenico e quindi ci sta e vi si muove come in casa propria, senza timidezze e senza

Ermete Novelli. Fot. Sciutto.

impacci. Quando si ha già tutto questo al proprio attivo, incominciando, la carriera diventa facile, rapida e sicura. Ma la carriera non è ancora la celebrità. Per raggiungere questa bisogna o avere dalla natura certe qualità d'intelligenza e di persona che s'impongano al pubblico e stabiliscano subito fra quest'ultimo e l'artista quella corrente di simpatia che è già la metà del successo, oppure bisogna aiutare o sostituire queste qualità teatrali con la volontà costante e lo studio scrupoloso e tenace.

Ermete Novelli appartiene più alla prima che alla seconda categoria. Egli ha lavorato moltissimo, ma ha chiesto ed ottenuto il successo più alle sue qualità istintive che a quelle acquisite. È sarebbe ingiusto fargli di questo un appunto.

Il temperamento di un artista è quello che è. Forzare un attore che ha tutte le caratteristiche dell'attore tradizionale italiano, che sono poi quelle della razza, a raggiungere con lo studio e la riflessione quei risultati ch'egli sa e può ottenere naturalmente con la rapida intuizione della parte e con la spontaneità mirabile dell'improvvisazione, significa deformarne il temperamento e distruggere la sua ragione di vita e di successo.

Ed Ermete Novelli ha avuto ragione, per l'arte sua, per la sua fama e per il pubblico, di conservarsi quello che era e di non deviare dalla sua via. Ho detto: per il pubblico. Pochi attori infatti possono vantarsi di aver avuto costante per sè il favore del pubblico. Pochi possono dire come lui: non conosco l'insuccesso. Io — non parlo naturalmente dei fischi diretti alle commedie nuove da lui messe in scena, ciò che può succedere ed è successo a tutti — io mi ricordo di una serata burrascosa per lui, una serata in cui egli udì forse per la prima e certamente per l'ultima volta qualche fischio diretto alla sua persona. Ciò avvenne al Carignano di Torino, in seguito ad un suo rifiuto di partecipare ad una serata di beneficenza organizzata al teatro Regio, serata a cui era annunziata la cooperazione di Coquelin ainé. Quel rifiuto era stato interpretato dal pubblico torinese come un capriccio dell'illustre Novelli che temeva, si mormorava, il confronto con il non meno illustre comico francese. E allora si erano dato convegno al Carignano numerosi studenti che accolsero Novelli, al suo apparire sulla scena con una salva di fischi. Io ero sul palcoscenico in quel momento e ricordo l'emozione grande che s'impadronì di tutti i suoi compagni ed anche di molta parte degli spettatori. Ermete Novelli, pallidissimo, ma calmo e sereno, parlò quella sera al pubblico e disse così bene le ragioni del suo rifiuto che esse apparvero subito e chiaramente ragioni di arte e non frutto di capriccio e di invidia e provocarono al suo indirizzo una tale acclamazione che lo compensò ad usura dei fischi di poc'anzi.

Ed ecco la sorte degli artisti come Ermete Novelli! Per dirne qualche cosa e non potendo in poco spazio fare la storia dei successi che sono innumerevoli, si è costretti a far la cronaca dei fischi che rappresentano una nota nuova originale, eccezionale e quasi certamente ignorata. Dire qui quello che Ermete Novelli ha fatto e fa è certamente ozioso: recita, attraversa l'oceano, porta in ogni parte del mondo la sua arte e ne riporta

trionfi e quattrini e così continuerà ancora per un pezzo. È più interessante dire quello che farà, a triennio compiuto: farà compagnia con Lyda Borelli, dirigerà la nuova compagnia, di cui faran parte la sua signora, Orlandini, Calò, ecc. con la consueta energia e, giura, non reciterà più.

Lo credete, voi? Per mio conto, no. Se mai, sarà il pubblico a fargli cambiare proponimento.

Amerigo Guasti. — Una faccia rotonda, da luna piena, sorridente sempre, una gaiezza infantile anche se le proporzioni del corpo attestano la virilità; una eleganza facile, senza sforzi, una versatilità prodigiosa, ecco Amerigo Guasti, un primo attore ch'è brillante, un brillante ch'è caratterista, un caratterista ch'è amoroso.... Nella compagnia che egli dirige è il *deus ex machina:* fa tutto, dirige, prova, recita, mangia, dorme, riposa e... legge copioni. Ha un'attività miracolosa: è una ambulante moltiplicazione! Non solo artistica, ma anche finanziaria. Le sue recite, si svolgono davanti a teatri esauriti; le sue interpretazioni non trovano fischi, nemmeno se avvengono sotto la tettoia di una stazione.

È insomma la compagnia d'oro, è il carro della fortuna sul quale siedono trionfanti e vincitori, Dina Galli e Amerigo Guasti. Questo *coéquipier* è nato (lo possiamo dire? tanto gli anni son pochi ancora!) il 31 marzo 1873 a Firenze, dove studiò recitazione con Luigi Rasi. Il suo debutto in arte lo fece giovanissimo, a quindici anni, quando Giovanni Emanuel lo prese seco per affidargli parti di annunci... e meno. Più tardi passò con Leigheb-Novelli, poi con Andò-Leigheb, ed infine con Tina di Lorenzo, sempre in qualità di brillante. Fu dopo questo suo connubio che s'incontrò con Dina Galli, la quale diventò il suo complemento necessario. Allora Dina Galli faceva centro di una compagnia che dirigeva Peppino Sichel, e nella quale il Guasti entrò come socio. Allontanatosi il Sichel, rimasero gli attuali capicomici Galli-Guasti-Bracci-Ciarli, sotto la direzione di Amerigo Guasti, nè la compagnia minaccia di subire nuove modificazioni: troppa coesione v'è tra gli elementi che la compongono; troppo affiatamento li unisce; e troppo favore il pubblico ha loro accordato perchè ciò possa avvenire. Specializzatisi in un repertorio vario, ma sempre comico, i nomi degli attuali capicomici sono divenuti sinonimo di allegria, di buon sangue, di salute; e chi (sono molti!) voglia passare una serata onestamente lieta s'incammina senza timore verso il loro teatro. Le interpretazioni ch'essi ci danno, sotto l'ammaestramento del Guasti, sono specialissime: per l'indole stessa dei lavori che recitano, questi attori non hanno mai l'aria di prendere troppo sul serio la loro parte; di preoccuparsene... la dicono invece con disinvoltura, qualche volta con caricatura e sembrano divertirsi alla loro volta come il pubblico si diverte: è l'unica compagnia dove i comici si dilettano a recitare, anzichè annoiarsene, come d'un mestiere faticoso. Tale è Amerigo Guasti, scrittore di comedie *(120 HP)*, suonatore di chitarra, traduttore, scrittore, ecc. Egli arriva in

Amerigo Guasti (Fot. [illegible], Genova).

teatro, la sera, con la stessa tranquillità con cui il buon borghese si prepara ad ascoltarlo, un bicchiere di birra davanti, un toscano fra le labbra: si veste, non si trucca quasi: tanto non vale mascherarsi: lui e il pubblico sono troppo vecchie conoscenze. E viene in scena: una corrente di simpatia ch'è come un saluto corre subito tra platea e palco. Ogni sua parola, ogni suo gesto è sottolineato, approvato, applaudito. Se ha qualche momento di dramaticità, recitandolo, sembra avvertire chi ascolta: badate, non spaventatevi. Presto rimedieremo tutto, e si farà la pace. In disparte le mani di Dina Galli recitano da sè.... Così passa la serata e la commedia; poi, tranquillo com'era venuto, Amerigo Guasti esce da

teatro e ad incontrarlo ed a parlargli insieme si direbbe che veramente egli fosse stato spettatore. « Ma che folla c'era! E che applausi! . . . » « Chi recitava? . . . » « Modestamente, io! » . . .

Oreste Calabresi. — Se si potessero dividere gli artisti drammatici in due nette e precise categorie, quella che

Oreste Calabresi (Fot. Sciutto).

comprende gli artisti di istinto e quella che raccoglie gli artisti di riflessione, Calabresi sarebbe il principe degli istintivi. Ma il taglio non è così netto come sembra; in ogni attore c'è una parte che si ha dalla natura ed un'altra parte che si acquista con lo studio. Tuttavia in Calabresi l'istinto predomina. Mentre negli istintivi si trovano il calore, la spontaneità, la forza comunicativa che in generale distingue gli artisti italiani da quelli d'altri paesi, negli altri predominano l'esattezza, la precisione, la scienza e la coscienza interpretativa, la disciplina. I pubblici italiani hanno sempre preferito gli attori un po' estemporanei che danno loro impressioni più immediate se pure qualche volta più fugaci. L'ideale sarebbe il connubio delle due scuole . . . .

Oreste Calabresi è stato ed è l'attore della spontaneità. Nel comico come nel drammatico. Pochi hanno saputo, come lui, provocare con la medesima semplicità di mezzi, il riso ed il pianto.

Egli nacque cinquantasette anni fa a Macerata, ma è romano di elezione. Qui cominciò [a recitare nella filodrammatica Cossa che ha dato tanti buoni attori all'arte.

Debuttò nel 1881 come primo attore nella compagnia dello *Stenterello* Mori. Ma lasciò presto questa compagnia e questo ruolo. Lo troviamo presto in una compagnia primaria nel suo ruolo definitivo di caratterista: nella compagnia di Virginia Marini che lo chiamò a sostituire Angelo Vestri, morto improvvisamente sul campo della sua gloria. L'eredità era grave, ma Calabresi non parve impari al suo compito.

La sua carriera era fatta. Lo ebbero poi le compagnie Garzes, Reiter-Leigheb, Mariani. E fece parte di quella magnifica compagnia che fu l'ultima grande compagnia italiana e che contava nomi come quelli di Talli, Calabresi, Ruggieri, Giovannini, De Antoni, Irma Gramatica, Lyda Borelli, Giannina Chiantoni . . . un complesso che non sentiremo forse più. Poi si unì alla Severi, ritornò con la Mariani, per finire — per ora — capocomico con Ferrero e Sabbatini.

È difficile di Calabresi dire: fu grande in questo lavoro, emerse in quell'altro ecc., tanto vasto, tanto complesso, tanto eclettico fu il suo repertorio.

Tuttavia mi piace ricordarlo, in *Niobe* quando egli e la Mariani la recitarono per la prima volta in Italia. Poi ricordare il suo magnifico successo nella più umana e più sentita parte della *Figlia di Jorio*, Lazaro di Roio. E, alla rinfusa, ricordare la sua interpretazione del *Viandante*, dei *Due blasoni*, di *Papà Eccellenza*, di *Re Burlone*, *Don Pietro Caruso*, *Medicina di una ragazza ammalata*, *Boboureuche*, ecc. commedie d'ogni genere in cui la sua versatilità ha potuto affermarsi sempre genialmente e vittoriosamente. Egli ebbe sempre il supremo buon gusto di evitare le interpretazioni di lavori che uscissero dalla sua linea d'arte, non eccedendo così mai sia nel genere tragico che in quello comico. La sua comicità essenzialmente italiana si esercitò e si contenne per quanto gli fu possibile in limiti ragionevoli e sani, rifuggendo dalle volgarità della *pochade* a base di lazzi e di acrobatismi. Collo sciogliersi della sua attuale compagnia alla fine del triennio 1912-15, non è ancora deciso in quale compagnia si scritturerà o di quale compagnia si metterà alla testa.

Gualtiero Tumiati. — Un attore che non sia figlio d'arte — e cioè nato

da comici e vissuto fin dall'infanzia tra le quinte e sulle tavole del' palcoscenico — deve, in Italia specialmente, compiere un cammino molto arduo per uscire dalla mediocrità o anche soltanto dall'ignoto. Gli stanno di contro, oltre che le innate diffidenze de' colleghi i quali se lo vedono piombare tutto ad un tratto fra loro, le difficoltà della recitazione che da noi trova il suo principale insegnamento nei contatti col pubblico, nella dimestichezza con gli attori delle generazioni precedenti, nella osservazione insomma di quanto è vita vissuta, non gesto imparato nelle scuole.

Tanto più meritoria è l'arte di Gualtiero Tumiati che, cresciuto in una intellettuale famiglia ferrarese, respirò il meglio delle accademie e degli studi togati de' quali gli fu necessità disfarsi più tardi almeno nella parte contrastante con la spontanea schiettezza del gesto scenico. Fortuna sua fu quella di non passare d'un colpo dalla vita di casa e degli studi a quella del teatro. Una forma ibrida che ripetutamente cercò e non trovò la sua via, il melologo, rappresenta per il Tumiati il periodo di transizione fra i due mondi e in pari tempo un prezioso elemento di educazione artistica.

Il melologo è, per chi non lo sapesse (e non glie ne toccherebbe alcun demerito!), la recitazione del verso sullo sfondo di una esecuzione musicale : gli accenti della parola parlata non combinano coi ritmi della musica, soltanto il tono dell'una cerca di accordarsi col tono dell'altra : quando la parola irrompe anche la musica sfoga le sue sonorità, quando la parola s'allenta e s'addolcisce anche la musica s'attenua e s'attarda nei toni patetici, nelle pause nostalgiche. A questa forma d'arte si dedicava per alcuni anni Domenico Tumiati prima di avventurarsi nel teatro drammatico e il tentativo infruttuoso culminava nel melologo *Parisina* scrittò con dignità e buon gusto poetico.

Se i versi erano — e sono — belli, se la musica del maestro Veneziani era graziosa, ingannevole e brutta riusciva la loro combinazione. Ma giovò, ripetiamo, a mettere in luce un attore, Gualtiero Tumiati fratello di Domenico: egli apparve subito dicitore non comune e questo gli valse l'attenzione e poi l'insegnamento di Alfredo De Sanctis che lo accolse nella sua compagnia. Il De Sanctis e il Tumiati erano certo nati per intendersi, rappresentavano cioè l'uno l'estrema ala destra intellettuale e dedita alle battaglie di pensiero, del mondo comico, l'altro l'estrema ala sinistra, un po' irregolare e sbarazzina, del mondo borghese degli studi. Erano quindi chiamati a prendere contatto e ad allacciar, quasi, in un sol campo le singole attività.

Nella compagnia del De Sanctis il Tumiati compieva la prima tappa utile all'arte drammatica. Nell'autunno dello stesso anno (1907) veniva chiamato a far parte della « compagnia dei grandi spettacoli » diretta da Andrea Maggi. Comunque si vogliano giudicare il programma e i risultati ottenuti da quella compagnia ora morta, l'attore ebbe in essa, per concorde consenso della critica e del pubblico, una promozione di grado equivalente ad un titolo accademico. Due interpretazioni fra tutte si devono ricordare di lui in quel tempo : il Cardinale Ruffo nei *Napoletani* del Cossa e Alessandro de' Medici nella *Maschera di Bruto*. Le sue origini non sceniche sopravvivevano in questo che il

Gualtiero Tumiati

Tumiati non sentiva — e non sente — il dramma contemporaneo, ma il dramma storico e leggendario dove egli ha modo di mettere in valore la sua cultura.

La maschera di Bruto del Benelli fu come il preannuncio del suo nuovo periodo, che è segnato prima dalla partecipazione alla compagnia stabile dell'Argentina e poi dalla cooperazione alla compagnia sorta per dare vita di nuovo a un repertorio storico-leggendario. Non oseremmo dire che quest'ultima fase molto abbia giovato all'attore: quan-

tunque la sua tendenza a rappresentare drammi di poesia e di leggenda fosse evidente, gli nocque aver perduto ogni contatto con direttori e comici di nome i quali, più dei consigli di amministrazione, di vigilanza, ecc. potevano continuare a infondergli il senso della vita così necessario all'arte drammatica: e il suo gesto anche oggi risente un po' dell'accademia.

Ma vogliamo ricordare di lui queste altre belle creazioni: *Il vagabondo* del Richepin, il Mazzini nella *Giovane Italia* del fratello Domenico e il *Cyrano de Bergerac* del Rostand. Neppure l'interpretazione datane in seguito dallo Zacconi è riuscita ad offuscare il Cyrano del Tumiati. Meglio del Maggi, che lo precedette, egli intese ed espresse la psicologia del personaggio: allo Zacconi è superiore per il gesto più rigidamente militare, cavalleresco ed estetico. Chi scrive queste brevi note biografiche gli pronosticava nel 1907 sulle colonne della *Maschera* il successo in questi termini: « Chi non desiderebbe rappresentato da lui il *Cyrano de Bergerac?* Ai molti meriti intrinseci il personaggio del Rostand aggiunge anche quello di fondere per l'interprete in un tutto prodigiosamente armonico i differenti stati dell'animo. È a me par di vedere fin d'oggi passare sui palcoscenici d'Italia, nell'arte di Gualtiero Tumiati, la virile figura del moschettiere or corrusca di sdegni e di sfide or plorante nell'amorosa poesia ».

Quattro anni dopo, la sera stessa della vittoria, ancor tra gli echi dell'applauso, l'attore così telegrafava da Roma al suo facile profeta: « memore che primo pronosticasti mia interpretazione ti ringrazio e abbraccio commosso ». Anche la gratitudine, dono raro oggi nel mondo, è una virtù dell'ingegno.

Febo Mari. — Un transfuga... del giornalismo. È giusto aggiungere subito che fra giornale e teatro, auspice quel termine medio ch'è oggi il cinematografo, si nota un'assoluta identità di metodi: o per essere più esatti, un'assoluta identità nell'assenza di ogni metodo. E però ben si comprende come un giovane, sorretto nei centri nervosi del suo cervello da tutte le febbri che dà la cronaca quotidiana, possa, se nel suo temperamento è anche un naturale fervore d'arte, assurgere con questa alla scena drammatica.

Febo Mari, prima di essere accolto nella compagnia di un irregolare che aveva, tra grandi ombre, lampi vivissimi d'ingegno — Ferruccio Garavaglia —, si chiamava... Ma v'importa proprio di conoscere il suo nome borghese? Lasciamogli piuttosto quello che oggi lo investe tutto come una bandiera fiammante. Per l'esposizione mondiale ch'ebbe sede a Milano nel 1906 dirigeva un piccolo foglio, un bollettino che recava i comunicati della presidenza e nel tempo stesso polemizzava audacemente per cercarsi un posticino al sole. Il giornaletto spirò con l'autunno, il giornalista siciliano scomparve.

Qualche anno dopo sul cartellone del teatro milanese che prende il nome dall'Accademia dei Filodrammatici leggiamo: Febo

Febo Mari

Mari. « È il personaggio di un dramma o la parentela di un attore? » domandiamo a Ferruccio Garavaglia. Questi trincia l'aria con gesti da spiritato e ci lascia alle prese con un giovinetto accuratamente sbarbato che ci porge la mano sorridendo e interrogando: « Non mi ricordate? ». La voce era quella di un tempo e ci metteva a tu per tu col giornalista che sull'altare dell'arte aveva compiuto il primo grave sacrificio di una barba corvina e bellissima. Ma gli occhi lucevano di una nuova fiamma.

Toccò a Febo Mari in sorte di passare presto dalla scuola di un artista veramente originale alle battaglie in una

compagnia di prim'ordine: la compagnia stabile del teatro Manzoni diretta da Marco Praga. E gli giovarono a un tempo gl'istinti nativi, vulcanici, e gli studi ai quali, forse con non troppa tenerezza, si era dedicato negli anni anteriori alla sua vita di attore: gli uni e gli altri composero anzi un'armonia adatta su quella scena del Manzoni dove, se pur si continuava a recitare da artisti, come si dice, di carriera, — quali la Di Lorenzo, il Falconi e la Reinach — erano promesse nel cartellone innovazioni di carattere intellettuale. Ed ecco il Mari trovare subito sè stesso, fin dalla prima sera che fu una vittoria sua, nei *Mariti* del Torelli, e affermarsi più sicuramente durante la stagione medesima nell'*Assalto* del Bernstein e in un difficilissimo, poderoso secondo atto dell'*Aigrette* di Niccodemi.

Per chi abbia assistito a tutte tre queste rappresentazioni non occorre citare altro: la figura artistica del Mari brilla in esse di ogni sua luce. Diremo di più: quei tre lavori sono stati la rivelazione di un temperamento non solo per tutto ciò che vale oggi ma anche per le promesse che dovranno essere mantenute domani. Il Mari, recitando con una signorilità di dizione che ci ricorda molto da vicino la figura scenica dell'Andò e approfondendo il significato delle parole in una modernità tutta nuova di ricerche (per questo s'è messo sulla via insegnata dallo Zacconi), ha contratto col pubblico un grande e difficile debito. Egli è di quegli artisti che sembrano tutto potere nell'ambito della dizione (non così forse in quello del gesto) e però non sarà più a lui concesso dalle platee di fermarsi.

Febo Mari guarda su questo futuro prossimo con largo sorriso che s'appoggia su forti spalle. Non ch'egli si dissimuli il pericolo: ma guardarvi dentro è già una forza tra le molte che occorrono per vincere la battaglia.

Giannina Chiantoni ed **Ernesto Sabbatini**. — Mi piace unirli qui nella medesima pagina, come Imene li ha uniti nella vita e nell'arte.

Due figli d'arte, due istintivi temperamenti artistici, due beniamini della fortuna.

Giannina Chiantoni ed Ernesto Sabbatini non possono dire quando e come cominciarono a recitare. Anch'essi come tutti i figli d'arte; vissero sempre in palcoscenico e comparvero al pubblico prima ancora di saper balbettare.

Giannina Chiantoni, nata a Macerata, recitò durante la sua prima giovinezza nella compagnia paterna che percorreva le piccole città meridionali. La troviamo scritturata per la prima volta ed ancora giovanissima nella compagnia Della Guardia di cui era direttore Andrea Maggi. Qui faceva le parti di *amorosa* ed ebbe modo di distinguersi; tanto che subito dopo passava come prima attrice giovane nella compagnia di Ermete Novelli, dove le sue naturali qualità artistiche si consolidarono e si perfezionarono. Giannina ricorda sempre con grande riconoscenza il Maestro che indirizzò, durante i tre anni in cui l'ebbe per scritturata, tante belle e precoci doti istintive a sicura meta, col consiglio e con l'esempio. Dopo questo triennio,

Giannina Chiantoni Sabbatini
(Fot. Varischi e Artico, Milano).

ella entrò nella maggior compagnia che l'Italia contasse, quella Talli Gramatica-Calabresi, di cui facevano parte oltre ai capicomici Ruggieri, la Borelli, De Antoni, ecc. È certamente questa la compagnia che ci diede le interpretazioni di assieme più complete e più perfette, compagnia mirabile che non ebbe più la sua pari e non l'avrà forse più per un pezzo, se di questa fatale mania del capocomicato i nostri artisti non impareranno a proprie spese, a diffidare.

Fu questa la compagnia che diede la prima volta a Milano *La figlia di Iorio*, in cui la Chiantoni fu dolcissima *Ornella* . . . La Mariani l'ebbe in seguito come prima attrice giovane ed è forse in questa compagnia che la giovane at-

trice ebbe i maggiori successi personali. Tutti ricordano, per non citarne che uno, il successo grande da lei riportato nell'*Altro pericolo*, in cui la sua parte parve prevalere sulle altre, compresa quella della prima attrice. Ella si era allora unita in matrimonio con Ernesto Sabbatini e, a triennio finito, volle unirsi con lui anche nel capocomicato. La compagnia Sabbatini-Ferrero-Calabresi ha acquistato in questi due primi anni molte simpatie presso i pubblici dei migliori teatri italiani ed è fra quelle che hanno potuto fino ad ora e potranno reggersi sino alla fine del triennio, senza troppi sacrifici.

Ernesto Sabbatini, nato nel 1871 a Padova, da padre goriziano e da madre piemontese, entrò giovanissimo ancora nella compagnia di Ermete Zacconi, dalla quale passò a quella dell'altro grande Ermete, rimanendo con Novelli fino al suo matrimonio, dopo di cui entrò con sua moglie in quella di Teresa Mariani. Ed anche a lui questa compagnia fu l'occasione dei suoi migliori successi.

Ernesto Sabbatini (Fot. Varischi e Artico)

Ora è sino alla quaresima del 1915 socio in capocomicato con Ferrero e Calabresi e che anche in questo triennio le sue qualità artistiche, come quelle di sua moglie, si siano affermate, lo prova il fatto che Marco Praga, quando ebbe bisogno di un primo attore e di una prima attrice da porre accanto ad Irma Gramatica, per la sua compagnia del Teatro Manzoni di Milano, ricorse ad essi e con essi conchiuse un lusinghiero e lucroso contratto.

Questa scrittura giustifica quanto dicevamo in principio, che cioè questi due giovani artisti si possono dire i beniamini prima della natura e poi della fortuna. Pochi attori alla loro età sono così rapidamente giunti alla meta, si può ben dire, definitiva della loro carriera. Giacchè l'occupare i primi posti in quella che sarà la prima compagnia drammatica italiana del triennio venturo, può ben dirsi sia la meta ultima a cui essi potessero aspirare.

Che la fortuna continui!

Teresa Mariani — Nata a Torino e figlia d'arte — una modesta arte tuttavia che non aveva data molta notorietà ai suoi genitori — recitò sino della prima infanzia senza però far parte di alcuna compagnia. Ella anzi lavorava di cucito presso un vestiarista teatrale ed altrove tutta la settimana e si recava coi suoi genitori e con alcuni dilettanti nei dintorni di Torino a recitare in teatrucoli improvvisati vecchi drammi popolari. Povera infanzia quella di Teresa Mariani! Ma che deliziosa piccola attrice! Recitò la prima volta in una specie di compagnia regolare al Nazionale Torinese — oggi scomparso — che aveva sedici anni. Fu subito notata e cercata da compagnie migliori. Ed ella nell'ottantacinque, diciasettenne, lasciò Torino per raggiungere a Pisa la compagnia Diligenti di cui faceva parte Giacinta Pezzana. Chi scrive ricorda: poche sere prima della partenza alcuni amici vollero darle un saluto augurale organizzando a suo beneficio uno spettacolo al teatro Scribe. Ella recitò quella sera una commedia di Poggio (*Amore eterno!*) ed una di Chiappero e Cavalla (*Fringuelli e Merli*) ed ebbe per compagni il Chiappero stesso, il Merlani — due futuri onorevoli — il Cavalla ed altri giovani avvocati. E partì con una piccola valigia in cui era tutto il suo corredo e con molte speranze. Quando ritornò in patria era prima attrice giovane con Novelli e tutte le sue speranze si erano realizzate. Ella era la prima attrice giovane per eccellenza: la figurina aggraziata, la voce musicale, la facilità al riso e al pianto, la rapida percezione del personaggio, tutte le sue qualità di attrice istintiva la misero di colpo in prima linea e ne fecero subito l'idolo dei pubblici. Nella compagnia del Novelli, che non fu mai una compagnia molto indicata per far emergere gli altri artisti, trovò tuttavia subito il modo di farsi va

lere. Ricordo la *Santa Lucia* del Cognetti in cui ebbe un successo personale grandissimo. Poi a poco a poco le sue qualità istintive si affinarono e si perfezionarono tantochè ella potè giungere al repertorio ibseniano che reclamava invece qualità di riflessione e di studio. Fu poi prima attrice col Calabresi e poi capocomica con lo Zampieri che aveva sposato e che la lasciò vedova immaturamente.

È una di quelle attrici di cui è difficile ricordare qualche grande interpretazione, perchè poche furono e sono versatili come lei ed ebbe ed ha un vastissimo repertorio. Nata per così dire, tra due teatri, quello romantico che tramontava e quello psicologico che sorgeva, ella accolse entrambi i repertori e com'era

Teresa Mariani (Fot. Varischi e Artico).

stata dolce interprete delle leggende giacosiane fu esecutrice deliziosa dell'ironismo francese e delle profondità nordiche e tedesche. Nè trascurò, per ragioni di capocomicato, le allegre farse tipo *Dame de chez Maxime*, a cui seppe tuttavia dare un'impronta di comicità non impudica. Però come non ricordare la *Niobe* in cui fu impareggiabile e degna d'essere messa a paro con Pia Marchi che vi fu genialissima? *Nouveau Jeu* di Lavedan una commedia che il pubblico non volle mai udire che da lei? e *Sfumature* un'altra commedia che sentita da altre parve . . un'altra cosa? e l'*Ovile* di Bernstein? e *Dieci minuti di fermata*? È *Casa di bambola*? E . . . tralascio di citare, per non trasformare un cenno biografico in un arido elenco di commedie.

Volle continuare nel capocomicato e forse ebbe torto. Le cure amministrative mal si conciliano, in una donna a quelle artistiche. Ella sarebbe stata ancora ambito e prezioso ornamento di una compagnia primaria, se non avesse preferito dirigere forse per amore d'indipendenza una compagnia di second'ordine. In questi ultimi mesi però ella ha sciolto la sua compagnia e si scritturò nella Compagnia del Tumiati. Per il nuovo triennio nulla ancora ha combinato.

Edvige Reinach Guglielmetti. — È di cospicua famiglia torinese ed ebbe nei suoi primi passi artistici gli insegnamenti di Domenico Bassi. Era ancora quasi una bambina quando si presentò la prima volta al pubblico in alcune recite organizzate appunto dal Cav. Bassi per far conoscere i suoi migliori allievi. In quelle recite, ricordo, la graziosa piccola attrice recitò anche in francese. Certo si fece subito notare. Tanto che pochi mesi dopo dacchè essa aveva calcate le scene come dilettante, le calcava già come artista. Nel 1887, se non erro, Giovanni Emanuel pochi mesi prima di partire per l'America era rimasto senza prima attrice giovane. Ida Gerbino che era con lui in tale qualità si rifiutava di partire ed Emanuel era in grande pensiero. Un amico a cui il grande artista confidava le sue preoccupazioni in proposito in un camerino del teatro Gerbino, gli disse: scrittureresti una esordiente? — Purchè sia promettente! rispose Emanuel. E allora l'amico gli consigliò di recarsi la sera successiva a sentire una giovinetta che si produceva in una recita di dilettanti al Teatro Scribe recitando una scena in versi di un giovane autore d'allora, intitolato *Un consulto legale*. Emanuel quella sera recitava e non potè recarsi allo Scribe, ma vi mandò un suo scritturato, il brillante Roncoroni oggi scomparso. Roncoroni sentì la giovinetta, si persuase, ne riferì favorevolmente ad Emanuel che volle conoscere la giovane dilettante . . . e qualche mese dopo Edvige Guglielmetti era la prima attrice giovane — molto giovane davvero! — della compagnia Emanuel, accanto a Virginia Reiter.

Così entrò nell'arte e vi entrò, bisogna ammetterlo, per la grande porta.

Un suo compagno della scuola Bassi, in una recita datasi al teatro Carignano di Torino in suo onore, diceva dei versi al suo indirizzo: fra gli altri questi:

« Ed a te, giovinetta gentil, come han « sorriso — tutte le grazie, un giorno, ba- « ciandoti sul viso, — così nell'intelletto « forte e così nel cuore — a te l'arte « sorrida e sorrida l'amore .... ».

Edvige Reinach

I versi erano evidentemente molto brutti, ma le intenzioni di chi li aveva scritti e di chi li diceva erano oltremodo gentili ed affettuosi. L'augurio, i due auguri anzi non caddero nel vuoto: l'arte e l'amore le sorrisero presto e bene e le sorridono ancora. Ella diventava di lì a non molto la signora Reinach ed un'attrice molto apprezzata dai pubblici e dalla critica. Ebbe dunque precoce, rapida, ininterrotta carriera, militando sempre nelle prime file ed in compagnie primarie. Non molte, del resto. La ricordo accanto a Pasta, a Garzez, a Reinach, suo capocomico prima che marito; poi la ricordo con Talli — quanto deliziosa nel *Re!* — poi con Fumagalli — che *Salomè* suggestiva! — poi con la compagnia di Roma — quale folletto adorabile nel *Sogno di una notte di mezza estate!* — poi con Tina Di Lorenzo, da cui si staccò non è molto promuovendo contro la sua capocomica una coraggiosa causa vittoriosa, infine con la compagnia Palmarini-Grassi diretta da Silvio Zambaldi ....

Edvige Reinach, fra le sue doti, ne ha una che la fa veramente eccellere: una suprema eleganza di gesto, di dizione, di figura. Quando ella è in scena, il pubblico ha dinanzi a sè una signora, una vera signora. Ella è abbastanza giovane per dare ancora per molto tempo all'arte i tesori della sua signorilità, della sua intelligenza e della sua cultura.

Ernesto Ferrero. — Il ruolo del brillante si è in questi ultimi tempi andato trasformando con l'evolversi del teatro stesso. Il vecchio repertorio aveva i vari ruoli ben distinti e caratterizzati e gli attori venivano così per temperamento proprio e per necessità di ruolo a specializzarsi. Il vecchio brillante era sempre il personaggio che *faceva ridere*. Tanto che se, per disgrazia, doveva fare una parte meno allegra del solito oppure l'autore aveva la poca accortezza di farlo uscire durante una situazione drammatica, la tradizionale risata che salutava l'uscita del brillante poteva benissimo mandar a rotoli la situazione e la commedia. Nella commedia moderna i ruoli sono meno distinti, nello stesso modo che gli uomini nella vita non fanno sempre la burletta, l'amore, la morale; e gli attori diventano un po' tutti dei generici. Il brillante moderno potrebbe più a ragione chiamarsi un primo attore comico.

Ernesto Ferrero è precisamente questo. E per esserlo ha la comicità castigata, la recitazione corretta, il gesto elegante. La sua carriera che ebbe inizii oscuri e non facili, si svolse poi oltremodo lusinghiera e senz'altri inciampi, per la fortuna di aver partecipato sempre a compagnie di prim'ordine, avendo a direttori dei maestri ed a compagni i più illustri.

Nacque nel 1872 a Torino e dopo un corso regolare di studi entrò per concorso all'amministrazione dei Telegrafi, nella quale rimase sino al 1886. Recitava intanto come dilettante nei teatri torinesi e nelle scuole di recitazione dirette da Cesare Ristori, da Carolina Malfatti, dalla Colombina ed in ultimo in quella tenuta da Domenico Bassi. Lasciò l'amministrazione nel 96 e, formata una piccola compagnia con Alfredo Campioni, Maria Volante, Ferdinando Migliore e qualche altro, si recò a recitare ad Aosta. Si fece notare, tanto che lo stesso anno andò scritturato come primo brillante, col De Farro e la Boetti Valvassura, andando in scena nell'ottobre del 96

all'arena di Bologna. Fu questo il suo vero debutto, e fu felicissimo. Nel 97 si scritturò con Giovanni Emanuel, di cui il Ferrero parla sempre con imperituro sentimento di riconoscenza, e che gli affidò anche parti non di brillante, parendogli che il Ferrero avesse anche buone qualità di attore drammatico. Nel 98 fece il giro dei principali teatri d'Europa con Italia Vitaliani e nel 99 era nella compagnia Mariani-Zampieri diretta dal Paladini.

Nel 1900 con Paladini-Iggius ; nel 1901 ancora con Emanuel, poi, morto il grande artista, con De Sanctis e quindi con la Gramatica-Orlandini per tutto il triennio 1903-05. Nel 1906 passò alla compagnia Ruggieri — una mirabile compagnia — con cui rimase sei anni, nel triennio 1906-09 con la Gramatica e nel triennio successivo con la Borelli. E qui termina la sua carriera di scritturato.

Nel 1912 iniziò il suo capo comicato in unione al Sabbatini ed al Calabresi, capocomicato che, per la scrittura del Sabbatini e della Chiantoni nella Compagnia del Teatro Manzoni di Milano, è destinato a terminare nel 1915. Che farà il Ferrero dopo quest' epoca? tenterà

Ernesto Ferrero (Fot. Varischi e Artico)

ancora il capocomitato in unione ad altri? Oppure accetterà nuove scritture? Comunque egli decida, non cesserà di essere uno dei più corretti e signorili attori della nostra scena e fornirà nuovi documenti della sua attività artistica ai biografi futuri. Fra le sue migliori esecuzioni si ricordano quelle di *Piccola fonte*, *Maternità*, *Via più lunga*, *Amore veglia*, *Bosco sacro*, *Gusto del Vizio*, ecc. tutti lavori appunto in cui le sue versatili qualità di attore non brillante soltanto poterono farsi vittoriosamente valere.

Amedeo Chiantoni. — Nato a Chieti da famiglia di artisti una quarantina d'anni fa, ha conquistato i primi posti con tenace lavoro e perseverante studio.

Cominciò prestissimo a recitare; forse comparve sui palcoscenici prima di saper parlare. È il principio dei così detti figli d'arte. Ma, dopo aver peregrinato, nei suoi primi anni, con suo padre per piccoli paesi del mezzogiorno, prese presto il volo verso altre terre ed altra meta. Il curioso è che Amedeo Chiantoni non recitò sempre le parti di primo attore giovane e di primo attore. Egli doveva essere brillante. Forse questa sua attribuzione di ruolo gli era stata suggerita dal fisico che lo faceva parere in quei tempi più adatto alle parti comiche. Cresciuto in fretta il giovane Chiantoni e magrissimo con lunghe braccia ch'egli muoveva allora con ampio gesto meridionale, aveva infatti il fisico del brillante.

E lo troviamo come secondo brillante appunto nel 1896 in compagnia di Luigi Biagi e Bianca Iggius, di cui facevano parte il Piamonti quale caratterista, la Dondini, madre nobile, Ristori, primo brillante, Armando Rossi, Cantinelli, ecc. Ma il Chiantoni era allora in formazione, fisica ed artistica. Dopo pochi anni era un bel giovanotto ed era un appassionato primo attore giovane, a fianco di Irma Gramatica. Di qui comincia la sua decisa e continua ascensione. Il successo da lui riportato nello *Spiritismo* al Manzoni di Milano lo collocò di colpo fra i meglio quotati giovani artisti di quell'epoca. Lo troviamo più tardi primo attore con Calabresi e ricordiamo il suo magnifico successo nel *Viandante* di Monicelli ch'egli primo interpretò a Milano.

Oggi è capocomico. E pochi vi hanno diritto quanto lui. Egli è attore che sa contemperare le qualità istintive del figlio d'arte con quelle che si acquistano con lo studio e l'esperienza. Studiosissimo è infatti, per sè e per gli altri: attore accurato e direttore coscienzioso. Per questo forse egli interpreta più volontieri le parti di lavori d'arte, i lavori di pensiero e, come capocomico, si è formato

un repertorio più artistico che commerciale. Non so, se ai tempi che corrono, questo gli porterà, economicamente, fortuna! fra le sue ultime interpretazioni, notevolissima quella del protagonista in quel *Taifun* che per lui ebbe tanto successo e che non si poteva del resto portare al pubblico senza una lunga preparazione ed una paziente cura d'ogni più piccolo particolare. Egli entra ora nel terzo anno del suo capocomicato. Rinnoverà la prova? Egli lo potrà desiderare forse; ma chi scrive si permette di augurare a lui ed all'arte che egli accetti invece di entrare come primo attore scritturato in qualche primaria

Amedeo Chiantoni (Fot. Badodi).

compagnia, contrario com'è stato sempre a questo continuo e progressivo frazionamento per cui si creano troppe compagnie aventi alla testa artisti valorosi non sufficientemente sorretti dai compagni e si indeboliscono le compagini di quelle compagnie che furono primarie e minacciano di dissolversi o d'indebolirsi. Di una compagnia siffatta il Chiantoni sarebbe un prezioso elemento ed un solido sostegno.

Alfredo Sainati. — Il suo nome, da molti anni in arte, poichè Alfredo Sainati, nato nel 1868 a Sestri Ponente, è figlio d'arte, è ora legato alla fortuna del Grand Guignol in Italia.

Infatti dopo girovagato come brillante e come caratterista, quasi tutte le compagnie dalla Papadopoli alla Schiavoni, dalla Pezzaglia alla Cesare Rossi, dalla Zerri-Brunorini alla Tina di Lorenzo, dalla Vitaliani alla Zacconi (col quale creò la parte di De Brosses, nel *Cardinal Lambertini*) trovatosi al Metastasio di Roma nel 1908, dove recitava colla moglie e con Romano Calò, gli venne fatto di imbattersi nel *Fatto di buon costume* che mise in scena, ed una sera, dopo teatro, di leggere alcuni altri copioni di questo genere, cosidetto Grand Guignol. A Parigi un teatro viveva su queste basi: egli s'informò del repertorio, si fece mandare alcuni lavori, vide che il genere era assai ben proporzionato, che c'erano, sempre osservata la brevità, drammi, commedie e farse, e decise di attuare il medesimo programma in Italia.

Riunì la sua nuova compagnia il 12 settembre 1908 a Perugia dove diede dieci recite di affiatamento, quindi passò a Modena e poi tentò Milano (Olimpia). Le prime sere il pubblico meravigliato dal genere fece muso duro, poi cominciò a secondare il tentativo, ad incoraggiarlo, ad appoggiarlo col suo favore finchè arrivò all'entusiasmo. La fortuna del Grand Guignol iniziatasi così, per tre, quattro, cinque anni rimase immutata. Ma il motivo iniziale degenerò: Grand Guignol (grosso burattino) doveva essere la figurazione di un teatro d'eccezione il quale, senza preoccupazioni sociologiche o tecniche, riproducesse fatti di vita i quali dimostrassero la falsità di alcune leggi morali, e di alcuni ordinamenti sociali. Quindi frusta e coltello. Da questo motivo iniziale, i traviamenti furono rapidi e si fece la scena del terrore, puramente per se stessa, non si distinsero più i mezzi dalle intenzioni, si arrivò alla farsa più plateale. I Mirbeau, i Metenier, i Courteline che avevano scritto per tal teatro lo abbandonarono del loro favore, ed ecco che esso ora languisce in un repertorio che solo è fatto vivere dell'arte di Bella Sainati e di Alfredo Sainati. Questo strano artista, dotato di qualità magnifiche, è veramente la colonna del suo teatro: brillante, e più caratterista, primo attore e amoroso, egli sostiene ed ha sostenuto tutti i ruoli. Perfetto nelle truccature, espressivo nella voce che sa far passare senza sbalzi dal tono comico e ironico al tragico e al patetico, egli è attore di rara efficacia. Crea macchiette indovinatissime, è il più completo *ubriaco* che si possa immaginare

ed incarna i tipi del bassofondo con una evidenza realistica degna di ogni lode. Certo, anch'egli, come la moglie, è stato assai guastato dal genere scelto; una sovrabbondanza di gesti, una volgarità qualche volta fuor di luogo, nei movimenti, attestano anche sotto il frak, l'abitudine di portare la camicia bleu, e la fascia rossa che cela il coltello. Di Alfredo Sainati si possono ricordare le interpretazioni di *Lui*, *Passa la ronda*, *Babbo Gouvnas*, *Quel buon diavolo del signor Commissario*, *Alla Morgue*, ecc. Forse è più spontanea la sua comicità che la tragicità, ad ogni modo in ambedue raggiunge una efficacia rara, e se anche il suo genere, come pare, muore d'inanizione, perchè non manca il pubblico, mancano gli autori, l'arte di Alfredo Sainati non tramonterà, e saremo grati al genere solo perchè ce l'ha rivelata.

Bella Starace Sainati. — Non è affatto un'attrice di studio e di riflessione, è un'attrice istintiva che ha molti dei difetti e dei pregi delle attrici dialettali. Dotata di una maschera di una mobilità squisita, di due occhi pieni di espressione, essa abusa qualche volta di queste qualità esterne, come della sua irrequietezza, e tende allo strafare. Ha una voce non calda, nè morbida, ma

Cav. Alfredo Sainati

aspra, con toni costantemente acuti, tanto metallica, che non le permette passaggi o smorzature di grande efficacia: è, direi quasi monotona. Pure con questi

Bella Starace Sainati.

difetti, essa ha una personalità scenica e raggiunge spesso magnifici effetti. Nessuna forse delle nostre attrici sa rendere il terrore muto che passa nei suoi occhi, quando una scena di brivido si svolge, nessuna sa esprimere con un solo grido straziante, umano, disperato, tutta l'angoscia di un attimo solo . . . Ma, a forza, di creare personaggi di una violenza portata all'estremo limite, essa ha preso una maniera un po' stereotipa di recitazione. La sua voce dice meccanicamente (spesso con soverchia rapidità) le battute che precedono la grande scena; non si preoccupa insomma che di questa per ottenere tutto e solamente l'effetto finale. Colla sua enfasi, colla sua precipitazione, colla sua passionalità che qualche volta trasmoda, essa sembra veramente un'attrice napoletana, uscita da una compagnia vernacola ed invece rappresentò in America per la prima volta *La Fiaccola sotto il moggio*, di Gabriele d'Annunzio, ottenendovi uno schietto successo e molte lodi. Essa è nativa veramente di Napoli, ma questa sua originaria esuberanza le è ricomparsa nel genere del suo repertorio. Disciplinata e guardinga Bella Sainati in altra compagnia potrebbe assurgere a tragica. È una delle nostre poche che abbiano ve-

ramente le qualità prime per la recitazione della tragedia. Io qualche volta sotto le sue vesti di contadina, penso lady Macbeth e credo che, colla volontà e colla costanza riuscirebbe a molto. D'altronde alla sua presente rinomanza ella è giunta anche colla volontà e colla costanza perchè non più tardi di tredici anni fa, quando sposò l'ora cavaliere Alfredo Sainati, essa era ancora una debuttante, seconda amorosa nella compagnia di Italia Vitaliani. Fu nella compagnia di Bianca Iggius che il Bertini la scoperse e le diede da fare qualche particina importante che già esorbitava dal suo ruolo di scrittura. Così si fece primamente notare, poichè, dopo un periodo di mediocre importanza poichè non recitò quasi, con Ermete Zacconi, passò in America colla Compagnia Coen e là su richiesta del pubblico, fu Gigliola, assai lodata. Tornata in Italia, divenne prima attrice: teatro, il Metastasio di Roma; compagnia, di second'ordine; attori, Alfredo Sainati e Romano Calò. La critica notò questa mano di forze e Manca e Oliva lodarono assai, specialmente la Bella Sainati, che giustamente altera di queste lodi, mantenne il proprio ruolo di prim'attrice accanto al marito, quando costui lanciò in Italia il Gran Guignol. Interprete efficacissima di alcuni drammetti rapidi e violenti, basterà ricordare di lei: *Passa la ronda*, *Calvario*, *Lui* . . . Ed in un genere meno. . . terrificante, *Rosa Bern* di Hauptmann, e la sua creazione nella squisita commedia del Bertolazzi *Il focolare domestico*, ingiustamente dimenticata. Se quest'attrice si sorvegliasse un po' di più ed acquistasse la misura, potrebbe, quando l'attuale suo genere morrà, divenire una delle nostre reali prime attrici tragiche, come dicevo più sopra. Essa è ancora giovane assai ed ha qualità singolarissime.

Luigi Carini. — « Recitavo sin da ragazzo nell'accademia di Filodrammatici della mia Cremona ed avevo a direttore Guido Guidi, un vero artista, che mi aveva preso a ben volere ed un giorno mi presentò a Giuseppe Pietriboni. Questi mi fece venire a Milano ed al Manzoni mi diede un vero esame. Non gli dispiacqui e mi scritturò, dandomi convegno a Roma . . . . ».

Così narra Luigi Carini la sua entrata nell'arte, soggiungendo: « Il cammino dell'arte fu per me tutto sorridente, facile e piano, artisticamente io sono stato un fortunato. La paga non mi mancò mai . . . » Eccone uno, alla buon'ora! che non si lamenta e non posa a vittima dell'arte. Carini dunque, che allora era studente, entrò in arte nell'anno 1889, nella compagnia del Pietriboni con la paga di . . . quattro lire. Della compagnia facevano parte, oltre i coniugi Pietri-

Luigi Carini.

boni, Domenico Bassi, Virgilio Talli, Ida Carloni . . . Andò in scena la prima volta in una commedia allegra: *Il fiacre N. 117*. Rimase in questa compagnia sino alla quaresima del '90, nella quale epoca dovette andare soldato per due anni, interrompendo così la appena iniziata carriera. Col Pietriboni del resto non aveva fatto che piccole parti di *generichetto*. Ritornato dal servizio militare fu scritturato dalla compagnia Beltramo — Della Guardia come primo attore giovane; e vi rimase sino al 93, nella qual'epoca fu richiamato sotto le armi per i moti di Sicilia. È in questa compagnia ch'egli potè affermare le sue belle doti di dicitore ed avere le prime soddisfazioni artistiche della sua carriera. Prima — in compagnia Pietriboni — era invece stato preso molte volte dallo scoramento. La sua indole poco portata alla socievolezza gli aveva resi ostili i compagni che cercavano di fargli del male presso il capocomico, trattandolo da *cane* e sentenziando che non sarebbe mai riuscito a nulla. Carini ricorda con gratitudine l'attrice Iucchi Bracci che lo difese in quel tempo ed impedì forse che

Pietriboni lo mandasse a casa davvero. Quando potè lasciare la Sicilia, si scritturò, sempre come primo attore giovane, con Andò e Leigheb, nella quale compagnia ebbe come prima attrice prima Ida Carloni, poi Giannina Udina e finalmente Virginia Reiter.

È di Virginia Reiter, con cui rimase undici anni — due anni primo attore giovane e nove anni primo attore — che Carini parla col maggiore entusiasmo. « Con lei — egli dice — e anche molto per lei io feci carriera ». Nobile confessione che onora l'uno e l'altra. Ora essi sono compagni in capocomicato e si separeranno nel nuovo triennio, facendo Carini compagnia con Emma Gramatica, Piperno e Gandusio.

Facile e fortunata carriera dunque, ma certamente anche meritata. Carini ha sempre avuto questa prerogativa: simpatizzare col pubblico. La sua figura, maschia senza essere troppo ingombrante, la sua dizione chiara ed incisiva, la sua voce calda e penetrante fanno di Luigi Carini l'attore italiano per eccellenza: attore cioè spontaneo, comunicativo, appassionato. Egli è uno dei pochi che ritengano oggi necessario ritornare alle compagnie di complesso e queste soltanto, egli pensa ragionevolmente, hanno diritto di esistere ed hanno diritto di affrontare l'esecuzione dei capilavori. Non basta che in una compagnia reciti bene il *mattatore*; devono recitare bene tutti se si vuole rispettare l'opera d'arte ed il pubblico. Sono queste verità sacrosante che, se tutti comprendessero, salverebbero forse per l'avvenire, la famiglia comica italiana dalle disillusioni artistiche e dalle catastrofi finanziarie che sono le caratteristiche del corrente triennio.

Non voglio chiudere questo cenno biografico senza ricordare la bella e geniale esumazione compiuta da questo artista coscienzioso del *Matrimonio di Figaro*, a cui soltanto i sommi si erano accinti: Giovanni Emanuel ed Ermete Zacconi. L'esito artistico e finanziario di questa iniziativa deve avere procurato al Carini una grande e legittima compiacenza. Nel nuovo triennio egli sarà a capo di un mirabile complesso artistico e potrà, auguriamo, cercare e conquistare compiacenze nuove!

Ugo Piperno. — Nacque a Livorno il 27 marzo del 1871 ed entrò in arte come secondo brillante, l'11 febbraio 1891, con Cesare Rossi. Adempito l'anno successivo, il servizio militare, nel 1893 tornava con Cesare Rossi come secondo amoroso; e nel 1894 passava a fare il generico da parrucca e senza. Era l'anno nel quale Eleonora Duse si univa a Cesare Rossi, ed Ugo Piperno era con essi a Londra, quando, ammalatosi il Rossi, ripiegò la parte del babbo Duval, nella *Signora delle camelie* di Dumas, e quella del cavaliere nella *Locandiera* di Goldoni. Queste interpretazioni, che gli furono lodate, formarono il suo ruolo. Infatti nel 1895, egli entrava come secondo caratterista con Rosaspina e Paradossi, e nel 1896 era generico primario con Ermete Zacconi. Fu allora che, creando la parte di Ghisleri, nel *Principio di secolo* di Rovetta si ebbe il suo primo vero successo. Nel 1897 entrò nella compagnia Tina di Lorenzo-Andò e durante quattro mesi supplì Pilotto ammalato; nel 1900 fu nella Talli-Gramatica-Calabresi e nel 1901 tornò con Tina di Lorenzo a sostituire come caratterista Pilotto ch'era morto. Nel 1903 con Virginia Reiter; nel 1906 colla Gramatica-Ruggeri; nel 1909 con l'Andò-Paoli-Gandusio; nel 1912 infine divenne capocomico con Gandusio e la Borelli, mantenendo a direttore della compagnia Flavio Andò. Questa la sua carriera, che se non fu ra-

Ugo Piperno (fot. Badodi).

pida, fu però sicura ed il posto ch'egli ora occupa non è che degnamente occupato: essendo ora tra i migliori, se non forse il migliore nostro caratterista. Dotato di una massiccia figura ed imponente, di un volume potente di voce sonora e calda,

egli aveva tutto il necessario per riuscire; si disciplinò con amore, acquistò il gesto sobrio, persuasivo, incisivo; la pratica della scena lo rese padrone del pubblico come delle situazioni; curò le sue truccature, sempre espressive; divenne insomma, mercè la sua volontà ed i suoi mezzi, un attore completo. Fu un principe indimenticabile nella *Donna nuda* di Bataille, creata dalla Gramatica; un padrino squisito nella *M.lle Josette ma femme* di Gavault; un Virginio Vesta perfetto nel *Più che l'amore* di Gabriele d'Annunzio; un cardinale magnifico nella *Strega* di Sardou. Contribuì, sempre efficacemente, alla creazione della *Marcia nuziale*, dell'*Avversario*, del *Segreto di Pulcinella*, della *Crisi* di Marco Praga, del *Paese della fortuna* di Butti. Riprese con grande successo la forte comedia del Mirbeau, *Gli affari sono gli affari*, e la diede spesso per serata d'onore, provando così il suo buon gusto e la sua intelligenza. Un po' eccessivo quando deve fare parte di brillante assoluto, rientra nella linea quanto più seria deve essere la sua interpretazione; onde le sue qualità lo portano ad essere primo attore più che vero caratterista, ed ogni qualvolta infatti egli si investe di parti di primo attore ci dà interpretazioni misurate e lodevoli sotto ogni aspetto, ed ottiene il consentimento unanime del pubblico. Dal 1911 Ugo Piperno è cavaliere della corona d'Italia.

Alberto Giovannini. — È l'idolo dei nostri pubblici: quando un attore sa far ridere, ha di colpo l'amore di tutti che lo ascoltano. E Giovannini è appunto dei pochi che possiedono la virtù magica di suscitare il riso più schietto, di provocare la più sana gioia, colla sua sola presenza, con il solo atteggiare della sua persona, con il solo muovere delle sue labbra. Bisogna risalire al grande Leigheb per trovare qualcosa di simile, o bisogna conoscere quello che è ancora Ferravilla per i suoi milanesi. Giovannini ha lo stesso ascendente, lo stesso potere, la stessa virtù. La sua arte è fatta però di osservazione, di analisi, di sfumature; non è il volgare brillante che provoca la risata con tutti i mezzi più lontani dall'arte, ma è il vero attor comico che notati i requisiti umani della *macchietta* li altera di quel poco che basta per creare il comico che non è ancora caricatura, che non è ironia, o se lo è, piacevole e senza acredine, ma non è già più realtà, sì bene arte.

L'abilità di Alberto Giovannini, è appunto nella perfezione di queste alterazioni, che la vita veduta deve subire per diventare rappresentativa; nella sobrietà efficace con cui egli sa distinguere le linee caratteristiche dalle superflue per sottolineare quelle e smorzare queste.

Alberto Giovannini

Ogni più banale personaggio di commedia diventa così attraverso il suo spirito indagatore, un vero tipo vivente, in quanto che egli vi aggiunge di suo quanto spesso l'autore non aveva saputo mettere.

Alberto Giovannini, nato a Firenze il 12 dicembre 1878, entrò a vent'anni a far parte della compagnia sociale Luigi Ferrati che agiva a San Remo nel 1899; la Vitaliani lo prendeva come amoroso e secondo brillante, e nel 1900 si univa a Talli che non doveva abbandonar più. Nella grande compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, il novizio Giovannini si fece presto notare all'acume dei suoi capicomici per la personalità interpretativa di alcune macchiette. La sua intelligenza ebbe campo di esplicarsi nell'allestimento di *Figlia di Iorio*, dove egli era un mietitore, per cui ancor oggi Gabriele d'Annunzio ricorda il fervore e l'amore con cui il Giovannini aiutava la preparazione artistica del capolavoro.

Poi sostituì Giulio Orlandini, ed infine nel 1906 passò secondo brillante, a fianco dell'amoroso direttore Virgilio Talli che preparava l'allievo alla sostituzione. Allora Edvige Reinach e Lyda Borelli erano le stelle della compagnia. Ma durante il triennio 1909-1912, quando Maria Melato assunse con tanto onore la parte di prima attrice nella compagnia, Virgilio Talli si ritirò dalle scene per rimanere solo direttore, ed Alberto Giovannini passò deniftivamente al ruolo di brillante

e fu allora che la sua arte emerse in modo indiscusso ed ebbe campo di imporsi definitivamente. Nel triennio attuale passò al capocomicato e seguirono le sue applaudite interpretazioni. Tra queste giova ricordare *i Transatlantici* di Abel Hermant, da lui replicata centinaia di volte, la *Piccola cioccolataia* di P. Gavault, *l'Asino di Buridano* di de Flers e Caillavet, *il Re* degli stessi, *la Commedia della peste* di Rasi, l'*Amore emigra* di Morello, l'*Altalena* di Varaldo, ed una infinità d'altre, poichè ogni sua interpretazione ebbe l'impronta della sua personalità, e riuscì a far apprezzare maggiormente l'ingegno dell'attore e le bellezze dell'opera.

Ruggero Ruggeri. — È dei nostri attori giovani quello che con maggiore autorità afferma la continuata vitalità dell'arte dammatica italiana; essendo già chiamato a far parte di quel piccolo nucleo di attori eccellenti che comprende Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Alfredo de Sanctis e Ruggeri.

È infatti in questo vigoroso interprete di drammi forti, pur accurato ricercatore di finezze da far emergere, la stessa incisiva personalità, la stessa umana passionalità che distingue gli altri tre e tutta la recitazione italiana. Se Ruggero Ruggeri non ha la potenza vocale di altri suoi colleghi, la sobrietà del suo gesto ed il calore della sua parola suppliscono ed esprimono spesso più di quanto farebbe un vociare fragoroso. Ha inoltre, dote personalissima, che lo distingue da molti se non da tutti gli altri attori, un'eleganza istintiva, che lo fa sempre padrone della scena, e che gli suggerisce una nobiltà decorativa di gesto e di movimento. Le sue interpretazioni sono accurate in ogni particolare, ed acquistano, da una singolare efficacia, la virtù della persuasione. A queste doti istintive il Ruggeri aggiunge la fortuna naturale di un volto mobilissimo che è uno degli elementi più preziosi della sua arte, e che è sempre inquadrato in perfette truccature. Perciò non è facilmente dimenticabile *Aligi*, nella *Figlia di Iorio, Parini*, nella *Satira e Parini, Corrado Brando*, nel *Più che l'amore*, come li interpretò Ruggero Ruggeri.

Esso è nato nel 1872 dall'avvocato professor Augusto Ruggeri e da Corinna Casarra, ed in seguito alla perdita del padre quand'era studente ancora al liceo che Leopoldo Marenco presiedeva a Bologna, abbandonò gli studi per seguire l'arte ed entrare nella compagnia Benincasa. Nel 1890 il giovane Ruggeri faceva parte della compagnia Tessero, nella quale era Luigi Monti; e nel 1891 entrava nella compagnia Novelli-Leigheb. Partito quest' ultimo, Ermete Novelli rimase solo direttore, acuto e sagace ed impartì i suoi consigli esperti al discepolo intelligente che nel 1898 passò primo attore in compagnia di secondaria importanza. La grande compagnia Talli-Gramatica-Calabresi lo sceglieva nel 1900 come primo attor giovane, e con costoro rimase sei anni. Fu in questo periodo glorioso che si allestì sotto la vigile assiduità di Gabriele d'Annunzio, *la Figlia di Iorio*, e Ruggero Ruggeri fu insuperabile *Aligi*, creazione che resterà sempre come il più bel titolo della sua vita artistica. Nel 1906 Ruggero Ruggeri, associatosi ad Emma Gramatica, osò la resurrezione di *Più che l'amore*, caduto a Roma, interprete Ermete Zacconi: e quest'ardito sforzo fu coronato dalla più lusinghiera vittoria ed il giudizio del pubblico condotto a miglior via. Nel 1909 l'artista, già famoso, si associava al cav. Paradossi, e la scelta della nuova prima attrice fu quanto mai

Ruggero Ruggeri (fot. Sciutto).

felice: Lyda Borelli, che al suo fianco doveva fare i più rapidi passi della sua magnifica ascensione. Il repertorio si fece allora tendente al comico e culminò nel *Bosco sacro* di de Flers e Cail-

lavet che ebbe al Manzoni di Milano una trionfale approvazione. Nel 1912 Lyda Borelli, cedeva il posto ad Evelina Paoli, la quale però per dissensi privati abbandonava presto il suo fianco, così che Tilde Teldi passò prima attrice, ed ancora è dell'ottima compagnia che Ruggero Ruggeri dirige. Le interpretazioni che più si ricordano dell'eccellente attore sono *la Satira e Parini*, *la Figlia di Iorio*, *l'Istruttoria*. *Più che l'amore*, *il Bosco sacro*, *il Marchese di Priola*, *il Brutto e le belle*, *i Romanzeschi*, *il Tribuno*, *l'Avventuriero*, *il Gusto del vizio*, *l'Altalena*, *la Fiammata*, ecc.

Le doti sue istintive, l'intelligenza, l'eleganza, l'abilità di attore e di direttore fanno di Ruggero Ruggeri il più sicuro, applaudito interprete ed il più valido collaboratore di ogni autore di teatro.

Evelina Paoli. — Irrequieta, bizzarra, mutabile, nervosa, quest'artista che ebbe una luminosa aurora, non ebbe poi adeguata luce nel suo giorno pieno. Troppo le nacquero le asprezze e le

Evelina Paoli (Fot. Sciutto).

incongruenze del suo carattere, troppo ella portò sulla scena delle sue private querele. Quando nel 1904, uscita dalla scuola di Luigi Rasi, salì il palcoscenico per recitare, a fianco di Teresa Mariani nell'*Altro pericolo* di Donnay, in *Joujou* di Bernstein, l'attenzione del pubblico si converse subito in lei. Questa giovanissima che dimostrava già doti tanto sicure, che univa ad un corpo statuario, ad una mobilissima maschera, una voce calda e sonora, a volte tagliente come una lama, doveva essere certo la grande attrice dell'indomani. Ma questo suo passo verso il primato assoluto fu, a mio avviso, anche troppo rapido. Infatti subito dopo la sua prima vittoriosa apparizione, ella era chiamata ad occupare il ruolo di prima attrice nella compagnia stabile di Roma dove allora figuravano Ferruccio Garavaglia e Cesare Dondini. Nel *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais la vittoria le sorrise tanto che Gabriele d'Annunzio le affidava la parte di Basiliola nella *Nave* che doveva allora vararsi. Prima era già stata la creatrice di Angizia Fura, quando la *Fiaccola sotto il moggio* fu data la prima volta al Manzoni di Milano, interprete principale Teresa Franchini.

Questa sua nuova interpretazione rappresenta il culmine della sua gloria scenica, culmine troppo presto raggiunto per potervi rimanere stabilmente. Nelle vesti della Faledra, accanto a quel grande Marco Gratico che era il Garavaglia, ella fu perfetta. Lo stesso passaggio troppo incomposto della sua voce dai toni minori caldi e voluttuosi, ai toni acuti, striduli ed ironici, era favorevole al tipo ambiguo di Basiliola; ed ottimo era pure quel suo ridere secco, quella sua maschera mobile e pur sempre inflessibile anche nella dolcezza. Il pubblico salutò in lei una completa rivelazione, un'attrice affermatasi in modo definitivo.

E Flavio Andò la prendeva quindi come sua prima attrice, in quell'ottima compagnia dove erano il Gandusio, il Piperno, la Brignone, il Palmarini. Fu allora che la Paoli, trovatasi di fronte a parti di più immediata umanità, dovendo vestir panni moderni, rivelò la sua insufficiente preparazione. Le gamme incomplete della sua voce, la mancanza del riso e del pianto disciplinati, come dice il Varaldo, l'eccessiva immobilità del suo corpo, se le diedero voce di nobile artista, poichè sulla scena grande e fors'anche eccessiva era la sua compostezza, tuttavia venne reputata fredda e qualche volta inespressiva. Doti eccellenti d'artista erano collegate a difetti gravissimi, onde il favore che prima l'accompagnava scemò presto.

Ma è di questo periodo la superba creazione della *Madre* di Giannino Antona

Traversi, dove la fiorente gioventù di Evelina Paoli si acconciò nelle vesti di una donna in età, bianchi i capelli, sofferente la persona, e fu uno degli atti più nobili di tutta la sua vita artistica.

Sono ancora di questo periodo le sue interpretazioni di *Molière e sua moglie* di Rovetta, dei *Flutti torbidi* di C. Giorgieri Contri, dei *Figli di Caino* di Bonaspetti.

Uscita dalla compagnia e ceduto il posto a Lyda Borelli, si associò a Ruggero Ruggeri, ma fu effimera società, poichè dissapori artistici staccavano presto i due valenti attori ed Evelina Paoli passò nella compagnia dei grandi spettacoli diretta da Gualtiero Tumiati dove creò *Agrippina minore* di Pelaez d'Avoine, *la Comedia della donna muta* di A. France e finalmente la *Gorgona* di Sem Benelli.

In quest'ultima tragedia la Paoli ritrovò tutta la sua grandezza d'un tempo, si ricordò delle sue vittorie dannunziane, e trasfuse nella *Gorgona* un po' di Basiliola. Nell'ultimo atto specialmente un singolare intuito la sorresse, dando alla sua maschera ed alla sua voce una efficacia mirabile. Ma anche qui ella non rimase ferma; a Palermo un dissidio col suo direttore la condusse ad abbandonare la compagnia e venne sostituita da Teresa Mariani. Che faccia ora Evelina Paoli e che stia per fare, non sappiamo. Una breve riapparizione all'Argentina di Roma pare debba precedere la formazione di una sua compagnia con De Antoni e Galvani. Ma troppo la sua natura la accomuna con un' altra attrice di singolari qualità, Teresina Franchini, perchè il suo avvenire sia migliore. Noi auguriamo che la Paoli abbia più bella e più stabile sorte, ma se si lascia così facilmente trasportare da ogni vento che spira, certo fallirà a giorno fatto, come fallì l'altra che ora raminga in una compagnia di secondo ordine, sciupando le sue energie sui palcoscenici di provincia, tra infelici attori e infelici produzioni.

Alfredo De Sanctis. — Un attore d'avanguardia, una sentinella perduta del grosso esercito di scena che camminando più tardi sulle sue orme nella scelta del repertorio e nel modo di recitarlo coglie frutti preziosissimi per il rinnovamento dell'arte. Non ch'egli sia solo in questo precorrere: Ermete Zacconi e prima Giovanni Emanuel hanno guardato dinanzi a sè con una visione anche più vasta e con una recitazione più forte. Ma il De Sanctis ha pur dato battaglie arditissime, fra le quali basterà ricordare *Gli spettri* dell'Ibsen, da lui rappresentati prima che da ogni altro in Italia.

Nato da un artista che recitava la maschera di Pulcinella, aiutato negli studi da uno zio materno, egli afferrò e abbandonò per irrequietezza di carattere un'infinità di cose e di propositi che potevano condurlo a mete le più dispa-

Alfredo De Sanctis (Fot. Varischi e Artico).

rate. Tenne finalmente per il teatro, con atto di affettuosa devozione — dice il Rasi — per il padre capocomico cui erano mancati di punto in bianco e suggeritori e attori. Incominciò suggeritore e subito balzò ai posti di primo attore, direttore e amministratore per le necessità imprescindibili della dissestata compagnia. Un primo vero passo in arte compieva il De Sanctis recitando nella compagnia di Cesare Rossi, veleggiava poco più tardi con Roncoroni verso l'America, ne ritornava per accettare il posto di primo attore nella compagnia del Garzes. Recitò in seguito con l'Emanuel, con la Duse, con la Vitaliani, col Della Guardia; nel 1898 prese il posto di direttore nella compagnia del Teatro d'Arte a Torino. Da quel tempo nelle successive e frequenti trasformazioni della sua compagnia, fu essenzialmente l'associato di sè stesso, e provvide in tal modo con più serena coscienza alle interpretazioni che meglio rispondevano al suo temperamento.

Dell'Ibsen egli ha vissuto e vive i tipi maggiori e le figure minori con uguale dignità artistica; egli è stato così l'interprete degli *Spettri*, delle *Colonne della Società*, di quel *Gian Gabriele Borkmann* in cui ravvisava un'anima crispina: portò quindi sulla scena la maschera corrispondente. Generosissimo e ribelle, il De Sanctis recitò più e più volte come se fosse in armi contro il pubblico, il quale, naturalmente, se ne vendicava disertando gli spettacoli, ciò che all'attore non faceva nè caldo nè freddo: pur che nella sala fossero pochi uomini moderni come lui, e però comprendessero i suoi intenti, l'artista recitava con entusiasmo.

Ebbe discussioni, polemiche vivacissime con critici di valore e rivelò sempre in quelle polemiche una lealtà di cavaliere antico e una cultura non comune. I critici che per la severità e indipendenza loro (ma ce ne sono ancora?) riescono invisi agli autori, agli attori, a tutto il mondo del teatro, piacciono al De Sanctis per una evidente parentela d'anime. Quando nel personaggio che recita non trova la sperata rispondenza col proprio temperamento egli è un feroce critico di sè stesso.

Porta per i palcoscenici d'Italia la sua fiera povertà con gesto da moschettiere e con anima d'ingenuo. È povero, ma signore, tanti sono i lussi che si permette: sono tra questi lussi il piacere — abbiamo visto — di scegliersi i lavori che più gli si adattano, anche se al pubblico non piacciono niente affatto, la tendenza a troncare qualsiasi contratto là dove non si voglia rispettare la sua assoluta indipendenza artistica, la volontà ferma di recitare disinteressatamente. Al Teatro del Popolo di Milano, dove il pubblico gli fece accoglienze entusiastiche, egli rifiutò in omaggio alla istituzione il compenso che gli era dovuto! In quasi ogni città dà una recita gratuita!

La sua anima moschettiera si traduce talvolta anche nel gesto di scena: informi una delle sue ultime interpretazioni, bellissima fra le belle: *Il colonnello Brideau*. Già in uniforme aveva suscitato l'ammirazione delle platee interpretando il personaggio del Prina in *Fine di secolo* di Gerolamo Rovetta.

Se avesse voluto sarebbe stato il più bel conferenziere del nostro teatro drammatico, dov'egli è già il più bel banditore delle sue stesse battaglie. A un tavolino di caffè non s'attarda a chiacchierare di cose futili con gli amici: apre, invece, il libro dei suoi ricordi e addentra — è la parola adatta — nelle discussioni nelle quali è lucido, incisivo, convincente forse più che non sia in qualcuno dei personaggi che rappresenta. Perchè il De Sanctis, come tutti gli uomini che portano con esuberanza il proprio io nella vita, è disuguale nell'arte: recita, pari a un grande, nelle parti che *sente,* tortura e quasi offende le figure che non gli piacciono. Molti artisti colleghi suoi lo guardano un po'... da lontano, come un fenomeno. Non se ne accorge il De Sanctis e lo spazio che gli fanno intorno accetta come se gli fosse dovuto. Correggiamo: *perchè* gli è dovuto, anche quando il suo ingegno e la sua espressione scenica sono in errore. Molti critici prima di sfogare giudizi sulla carta provvederebbero assai abilmente all'arte loro ascoltando dalla parola del De Sanctis che cosa sia e che cosa non sia oggi il teatro drammatico italiano e straniero.

Edoardo Ferravilla. — Gli attori del seicento coglievano e sintetizzavano nelle maschere gli aspetti comici dell'anima umana. Ogni spettatore ravvisava nella viltà di Arlecchino, nelle fanfaronate del Capitan Spaventa, nello pseudo dottrinarismo saputo del Balanzon e in tutte l'altre caricature sceniche del tempo una piccola (o una grande....) parte di sè stessi. Questo riconoscimento non confessato in pubblico ma sentito nell'intimo della propria coscienza dai frequentatori degli spettacoli era la ragione fondamentale della popolarità che godevano gli attori di maschera. Ed è anche oggi la causa prima del favore che gode Edoardo Ferravilla.

Il confronto con le maschere nate e cresciute nella « commedia dell'arte » vale più di ogni altro argomento per definire la figura scenica del grande attore milanese ch'è anche il più grande attore italiano vivente. Come già nelle maschere, nei suoi tipi si riassumono gli stati d'animo di intere popolazioni: ma egli ha anche varcato i confini dialettali meglio che quelle non potessero fare: e Gigione, Pastizza, Tecoppa, Panera, Massinelli — per citare soltanto le creazioni maggiori — viaggiano da trenta anni tutta quanta l'Italia nella risata omerica delle platee.

Le maschere avevano sopraffatto la commedia scritta e le si erano sostituite valendosi di canovacci asserviti all'improvvisazione dell'attore. Non dissimile l'arte del Ferravilla che strozzava in fasce il nascente, e per qualche buona commedia già fiorente, teatro dialettale

milanese. Chi ricorda ancora oggi le commedie di Camillo Cima, di Giovanni Duroni, di Luigi Tanzi, di Cesare Tronconi, di Claudio Righetti? Già il Righetti con le riduzioni dal teatro straniero aveva recato un grave colpo alla purezza della scena ambrosiana: il Ferravilla l'annientò. Ma in compenso ci offrì una italianità più grande, più caratteristica arricchendo il teatro nostro di persone sceniche immortali.

Per comprendere il valore di queste sostituzioni, basterà leggere nelle sue memorie *(Edoardo Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro)* come siano nati due personaggi: il Pedrin e il Vecchio della *Scena a soggetto musicale*.

« Nell'ottobre del 1872 si provava la commedia *Nodar e perucchee* del Righetti che mi affidò una parte di giovinotto bello ed elegante ma molto timido La parte — racconta il Ferravilla — era di una paginetta e mezzo in tutto, con due sole apparizioni: l'una di poche parole al primo atto, l'altra alla fine del terzo. Data la confidenza che il Righetti mi usava mi feci coraggio e mi presentai con una proposta. « Permette, signor Righetti, che io tenti nel *Nodar e perucchee* un tipo che credo non dispiacerà e aggiunga una scena nel terzo atto? » « Ma sì, caro Ferravilla, faccia pure tutto ciò che vuole, anzi mi fa un piacere ». Non me lo feci dire due volte. Mi precipitai a casa e buttai giù in tre ore la scenetta del primo atto e l'altra del terzo. Ritornai e la feci leggere al Righetti. « Benissimo, domani la proveremo e lunedì sarà presentata al pubblico ». Cinque prove furono sufficienti. Nella commedia avevano parte tutti i migliori artisti della compagnia. Io interpretavo la parte di Pedrin Bustelli, modificata e accresciuta secondo gli accordi col Righetti. Fu un terno al lotto.... ».

« Fra le tante riduzioni del Righetti una era intitolata *Dal tecc alla cantina* e io vi avevo una parte cosidetta di brillante. Brutta farsaccia non piaciuta al pubblico che disertava il teatro: ma il Righetti si ostinava a rappresentarla ». L'artista racconta allora che il collega Giraud, vedendolo recitare malvolentieri quella parte, gli propose di sostituirlo e che il Righetti consentì alla sostituzione, ma non a lasciar riposare il Ferravilla. Questi propose di introdurre nella commedia la scena di un vecchio paralitico. « Cletto Arrighi (anagramma di Carlo Righetti) accettò con entusiasmo e mi pregò di scrivere la scena che piacque. Per alcune sere venne rappresentata nella commedia, quantunque gli altri atti non vedessero rialzate le loro sorti. Poi apparve sola. Così nacque la *Scena a soggetto musicale* ».

Ma quantunque il Ferravilla avesse fatto de' proprii tipi o delle proprie macchiette la parte preponderante nel repertorio. per molti anni egli ebbe con sè attori di primissimo ordine, quali il Giraud, lo Sbodio, la Giovanelli, la Ivon. Il suo umorismo è istintivo. Leggete come incominciano le Memorie: « Maria Luigia Ferravilla e il nobile Filippo Villani si conobbero nel 1845. Io non posso

Edoardo Ferravilla

sapere ciò che nacque fra di loro, certo è che due anni dopo sono nato io.... ». Per questa ridanciana spontaneità nel cogliere il gesto comico e le debolezze dell'anima egli ottiene veri effetti di caricatura senza alterare la verità. La monumentale idiozia di Massinelli, Pedrin e Panera, la presunzione bonaria di Pastizza, la vanità tronfia di Gigione, gli arzigogoli canaglieschi, con cui Tecoppa giustifica i suoi furti e le sue truffe, sono dentro la vita: Ferravilla li osserva, li sceglie, li raccoglie nel proprio gesto e nella propria smorfia, non altro. Ma è una piccola cosa che vale un mondo!

Aveva incominciato ragioniere nello

studio del suo tutore. Le prime divagazioni artistiche tra filodrammatici parevano avviarlo alle parti di amoroso e di brillante. Abbiamo visto nella breve e pur tanto significativa storia di *Nodar e perucchee* come egli scoprisse le sue inimitabili qualità di caricaturista e di creatore. Il decennio che seguì quella iniziazione artistica vide nascere tutte le sue figure sceniche: anni aurei per la compagnia furono quelli compresi fra il 1880 e il 1890.

Nel 1890 avvenne una scissione. Sbodio si staccò dal Ferravilla e fece ditta propria associandosi il Carnaghi. Più che una scissione fu un vero e proprio scisma: perchè, se ne fornirono il pretesto i malumori fra artisti, ragione fondamentale del contrasto era il convincimento di alcuni che Ferravilla con la sua arte individuale soffocasse il teatro milanese. Ma se coglievano nel segno Sbodio e Carnaghi affermando che il Ferravilla invadeva tutta la scena dialettale, mal si apponevano credendo che quello fosse un danno e che vi si potesse apportare rimedio. Il tentativo, pur avendo giovato a mettere in luce alcune buone commedie e due commediografi — il Bertolazzi e lo Zambaldi — fallì una prima volta; fallì dopo qualche anno una seconda definitivamente: l'arte Ferravilliana continuò il suo cammino trionfale perchè attingeva, sia pure soltanto con gli istinti, alle fonti purissime della tradizione scenica italiana.

Ora egli sopravvive ai suoi compagni di palcoscenico tutti, o quasi, scomparsi: le sue rappresentazioni con attori raccogliticci diventano sempre più rare ed intermittenti. Ma la semplicità di mezzi con cui rese e tuttavia rende gli stati d'animo dei suoi personaggi hanno fatto scuola. Non c'è attore italiano che per i proprii effetti di comicità non attinga all'arte del Nostro nei segni caratteristici dei suoi tipi fondamentali — Massinelli, Pedrin, Panera, Pastizza, Gigione, Tecoppa — e nelle macchiette — il vecchio della « scena a soggetto », Don Baldissar, Camola, l'usuraio, ecc. — che vi si interpongono, aurei anelli essi pure di una meravigliosa e inarrivabile catena.

Andrea Niccòli. — Fiorentino, non c'è bisogno di dirlo. Fiorentino nelle interiezioni, nelle smorfie sceniche, nel modo di portar gli abiti, nel modo di giudicare gli uomini. È artista nel più genuino senso della parola: la meravigliosa arte randagia dei nostri comici è tutta in lui con la sua storia di gioie e di dolori. Pellegrinò di mestiere in mestiere, di villaggio in villaggio per la fabbrica dell'appetito. Meno che ventenne fece il cocchiere in casa Corsini e a palazzo Bastogi: meno che ventenne, nei brevi momenti di riposo, faceva già pericolose incursioni ne' teatri dei filodrammatici, a Borgo de' Greci, sul Corso dei Tintori, in via dell'Albero. L'arena Goldoni, quantunque vi strappazzasse là i capolavori del teatro internazionale, da *Kean* ad *Amleto,* rappresenta già per Andrea Niccòli una promozione di grado. E, sempre, per fame, gli riuscì anche d'essere pittore scenografo a Montecarlo quando le recite fruttavano a lui ed ai suoi comici troppo scarsi quattrini.

Andrea Niccòli.

Ma questo gli accadde più tardi. Prima era passato dalle compagnie dei filodrammatici a quella di Giovanni Emanuel. . . . Nientemeno. Ecco qua dalla viva voce dello stesso Niccòli qualche nota di colore su quegli inizi: « Comparivo sempre sotto le spoglie di qualche pezzo grosso: re di Francia, legato di Spagna, gentiluomo di corte, ma ero secco come un chiodo e l'imponenza che si conveniva a quegli alti personaggi era di là da venire. Per rimediare a questo difetto m'imbottivo di ovatta. Una volta mi misi sette maglie: mi pareva di essere diventato un cappone ripieno. L'Emanuel che, bontà sua, era convinto ch'io valessi qualcosa mi ripeteva sempre: Che peccato! Saresti un re inarrivabile. Ma perchè non

ingrassi? Eh! Con le paghe che ci dava c'era proprio da ingrassare!. . . . ».

Ma abbiamo detto che il Niccòli è fiorentino; un vero battesimo in arte non lo poteva dunque ricevere che dalla maschera di Stenterello. Prima entrò nella compagnia di Alceste Corsini, uno Stenterello famoso; ma quattro o cinque mesi di quell'arte dialettale non bastavano a calmare l'appetito; il resto dell'anno egli passava in compagnia con Belli Blanes e poi con Almirante. Finalmente fece il colpo: si sostituì allo stesso Corsini, mise la maschera e... fu fischiato maledettamente. Tenne duro e... vinse, ma solo alla morte del celebre rivale: tanto vinse che andò a nozze con la figlia di un altro popolare Stenterello, la signora Garibalda Landini che oggi divide con lui, come già un tempo, tutte le ansie, le più pure gioie del trionfo.

Il quale trionfo vero, grande inimitabile venne con l'abbandono della maschera. Se questa era stata, ai tempi in cui il popolino la voleva, la sua laurea in arte, il suo titolo obbligatorio, il teatro dialettale senza maschera portò non solo il Niccòli ma anche la scena fiorentina all'altezza delle più apprezzate scene dialettali d'Italia. E Augusto Novelli, creando per lui e per i suoi comici le limpide commedie d'arte paesana che tutti conoscono, fece quanto aveva fatto il Gallina per Benini e per il teatro veneziano.

Anche per questo è bene lasciar raccontare il Niccòli: « Augusto Novelli ebbe la prima idea del teatro vernacolo nel 1893. Ma abbiamo sempre incontrato ostacoli d'ogni sorta. Io cominciai col diminuire il codino e la truccatura finchè si giunse a un punto che di Stenterello non rimaneva altro che il nome. Novellino ci fornì un dramma, *Il morticino*, e una commedia, *Inferno, Purgatorio e Paradiso*. Con questi due lavori nuovi, con la *Mandragola* di Machiavelli, *La Crezia rincivilita* dell'abate Zannoni e *La quaderna di Nanni* del Carrera, riesumate per l'occasione, il primo piccolo repertorio fu costituito. Finalmente nel 1908 ad una cena di capodanno il Novelli promise che avrebbe scritto una farsa in vernacolo da recitarsi nella mia serata d'onore ». Il Niccòli affrettò il lavoro dello scrittore perchè doveva partire con la compagnia per l'America. La farsa si allungò dapprima in una commedia di due atti poi di tre ed ebbe per titolo *L'acqua cheta*. Rappresentata la sera del 29 gennaio 1908 tenne il cartellone a Firenze fino al 7 marzo. Il giorno 9 il Niccòli partiva per l'America.

Di ritorno in Italia sposò definitivamente la causa del suo autore e vennero i trionfi di *Acqua passata*, di *Casa mia*, di *Ave Maria*, di *Ascensione*. Il Niccòli « macchietta » inimitabilmente in questo repertorio le figure caratteristiche del popolo fiorentino. Egli recita anche commedie d'altri autori toscani che rafforzano il suo repertorio: del Paolieri rappresenta Il *pateracchio* dove si parla il vernacolo contadinesco, dello Zambaldi, che non è toscano, *La balia*, dove pure la trasposizione dal dialetto lombardo a quello fiorentino (*La balia* era stata scritta per Sbodio) nulla toglie alle note di colore locale che sono la virtù del Niccòli.

Quantunque personalissimo egli forma un tutto inscindibile con la sua meravigliosa compagna di vita e d'arte, la signora Garibalda, popolana di scena, dai fianchi forti e dalla tavolozza accesa. E perfettamente omogeneo è pure il complesso di comici che si muovono intorno a loro.

Ferruccio Benini. — Dire le vicende della sua vita comica, dare i dati della sua esistenza è arido e vano quando si tratta di un artista come Ferruccio Benini che col suo nome soltanto rievoca in ciascuno di noi una folla di ben altri ricordi: ricordi non di anni e di luoghi, ma ricordi di commozione, indimenticabili. Infatti Ferruccio Benini è l'artista che parla e che ha parlato sempre più da vicino ai nostri cuori, è quello che con maggiore intimità ha saputo dirci la parola necessaria per toccare la nostra sensibilità, è quello che ha sempre trovato un'umanità di recitazione così evidente da abolire idealmente la finzione scenica per divenire l'amico, il buon amico di tutti, pieno di persuasione, di bontà e di semplicità: le stesse doti che noi troviamo nelle commedie di Giacinto Gallina. Giacinto Gallina e Ferruccio Benini sono infatti artisti in due campi diversi e vicini, tanto che l'uno è l'interprete dell'altro, e tu non sai dove finisca veramente il compito dell'interprete e cominci quello del collaboratore; sono due artisti che hanno la medesima sostanza, la medesima anima, il medesimo cuore: tali due campi limitrofi coltivati in due opposte maniere, e che pur danno i medesimi ottimi frutti per quella eccellenza di terra che hanno ambedue. L'umanità profonda e commovente delle commedie

di Giacinto Gallina da che nasce? Da una acuta osservazione della vita e dei sentimenti umani che la riempiono, da una riproduzione fatta coi mezzi più semplici, ma che raggiungono per questo il massimo dell'efficacia. L'arte di Ferruccio Benini è della medesima sostanza: osservazione e riproduzione: semplicità di mezzi: eccellenza di effetti e spontaneità degli stessi. Quando è sulla scena Ferruccio Benini sembra che viva una sua vita or sorridente, ora amara, ora drammatica, sviscerata sempre e perciò non recitata, ma vissuta: una sfumatura, un piccolo gesto, una smorzatura di voce, una smorfietta della sua

Ferruccio Benini (Fot. Sciutto).

bocca, il tutto appena accennato (Benini non insiste nemmeno sui più facili effetti, li diminuisce d'intenzione, e li accresce così d'efficacia) bastano per provocare il riso, il pianto, la gioia e il dolore nello spettatore, perchè, da quando è apparso sulla scena Ferruccio Benini, una corrente di muta simpatia si è subito formata tra attore e pubblico, ma una corrente di ammirata attenzione, di curiosa simpatia: così ogni minimo movimento il Benini tenti, dal pubblico è avvertito, anzi spesso indovinato, compreso, gustato; c'è insomma il fascino della grande arte che mette nelle coscienze una misteriosa intuizione e che perciò viene a parlare, pur restando muta, alle anime più chiuse. Ferruccio Benini è così, benchè attore dialettale, il più grande forse dei nostri attori, certo il più umano, il più intimo, quello per il quale oltre all'ammirazione professiamo anche dell'amore, quello col quale ci sentiamo in maggior confidenza, quello per il quale abbiamo maggior riconoscenza. Non ricorderò le sue interpretazioni galliniane, capilavori di perfezione, non quelle goldoniane, ma ricorderò solo una delle sue più recenti e indimenticabili creazioni: *Congedo* di Renato Simoni. Il tipo del padre fu reso dal Benini con tale naturalezza, sobrietà, efficacia, da costituire per se stesso parte principalissima del trionfo ottenuto dalla bellissima commedia. Ogni lavoro, al quale il Benini prestò la sua arte, cresce solo per questa interpretazione, di valore e dà, attraverso la persona esile di questo attore perfetto, il suo massimo rendimento. Egli sa infondere vita a personaggi morti, egli può tutto, perchè egli è il mago, il mago buono della nostra scena.

Emilio Zago. — Se Ferruccio Benini è l'umanità più semplice e più vera, Emilio Zago, l'altro grande attore veneziano, è la comicità che ha preso la carne di un uomo piccolo e tonderello tendente al grasso come si conviene; è la risata fatta persona. La sua età? . . . Egli ricorda sorridendo. *Gero a Porta Pia anca mi e scolaro davanti a tuti, piccolo come ti mi vedi!* Ma sarebbe ingiusto prendere questo ricordo patriottico per un documento di stato civile; lasciamogli la sua veste eroica . . . . Altrimenti il buon Zago sarebbe anche capace di non ricordarselo più, dopo! E parliamo di una cosa più indiscutibile e più simpatica, per tutti: della sua arte. Emilio Zago è l'attore goldoniano per eccellenza; è l'attor comico del buon tempo antico, che aveva l'istinto della trovata, dell'atteggiamento, del tono di voce capaci di destare la risata: è l'uomo che non per studio, per accuratezza di particolari, indagine, osservazione, si è fatto attore completo, sì bene per una naturale magnifica qualità, per una intuizione interna e tutta personale. Emilio Zago qualche volta abusa di queste sue doti innate e tende allo strafare, qualche suo lazzo non è di una corretta compostezza, qualche trovata è superficiale: ma ciò è dovuto principalmente ad una eccessiva fiducia nel proprio istinto che gli fa qualche volta dimenticare la misura. Tuttavia assai più spesso, ed allora abbiamo le sue interpretazioni

principali e trionfali, egli è giustamente nella linea del personaggio che deve rappresentare: ei mette di suo quanto l'autore aveva dimenticato, e non traligna, non esagera, non abusa: egli diviene veramente il personaggio che incarna; qualunque cosa dica in più di quanto è scritto sul testo, è qualche cosa che sta bene in bocca a quel personaggio, è qualche cosa di personale, di suo. Ho detto che ricorda i comici antichi: anche in questo è vero che Emilio Zago avrebbe le facoltà più grandi di improvvisatore. Se noi tornassimo alla commedia dell'arte, date ad Emilio Zago la trama d'una parte, egli vi costruirà tutto il lavoro. Chi l'ha sentito nell'*Avaro* di Goldoni? È una delle sue creazioni migliori: il vecchio tabaccoso ed ostinato e tirchio, trova in lui un interprete insuperabile e la vecchia commediola del Goldoni (è delle sue prime) rivive di una sua luce nuova, appare freschissima sotto queste nuove vesti. Così *Dall'ombra al sol* di Pilotto: il prete bonario, garibaldino, affettuoso è lui stesso che abbraccia la sua parte come abbraccerebbe un parente caro in cui egli si riconoscesse. Magnifico attore pieno di qualità, avrebbe forse potuto essere più grande se si fosse disciplinato, se avesse studiato con più amore e perseveranza. Ma egli aveva tali doti naturali, che sdegnò cercare altre virtù meccaniche e fu quello che era, quello

Emilio Zago (Fot. Sciutto

che è: Emilio Zago. Sincero e mattacchione, simpatico e comicissimo al punto di meritare tutta la nostra riconoscenza.

LE GLORIE SUPERSTITI

Giacinta Pezzana

Giacinta Pezzana. — La sera del 21 dicembre 1908 quella sala elegante, aristocratica, che raccoglie uno tra i più freddi e difficili pubblici italiani, la sala del Teatro Niccolini di Firenze, sembrava aver smesso una sua consueta aria di broncio ed essersi concessa un breve intermezzo d'entusiasmo festoso.

Sul palcoscenico, dopo molt'anni, ricompariva Virginia Marini, interpretando *Esmeralda*, e Giacinta Pezzana dava ancora una volta la sua voce robusta e la sua bella forza virile alla *Medea* del Legouvé: le due grandi attrici erano, quella sera, due festeggiatrici: il festeggiato, sorridente da un palco di prim'ordine a quell' omaggio femminile, era Tommaso Salvini. Di lui si celebrava l'ottantesimo anniversario.

Il ricordo della serata mi sale alla mente ogni volta che sento parlare di teatro e d'arte passata, dei tempi che non furono i nostri: perchè in quell'ora rievocatrice sta come concluso, per me, il saluto di tutto un periodo, la sintesi di tutta una scuola. Se oggi dobbiamo discorrere di grandi artisti drammatici « a riposo », come rappresentanti d'una celebre tendenza scomparsa, i nomi dei sopravvissuti si riducono appunto a questi tre: gli altri, da Adelaide Ristori ad Ernesto Rossi, dalla Tessero a Giovanni Emanuel, ci sono, da poco o da molto tempo, mancati.

Erano, quella sera, Virginia Marini, Giacinta Pezzana e Tommaso Salvini, riuniti a festeggiare ed a farsi festeggiare: forse osservavano il pubblico nuovo con una vecchia nostalgia, ma tutti e tre con gioia, tutti e tre con emozione. Anche emozione; quando Virginia Marini si presentò, a l'inizio di *Esmeralda*, l'applauso che l'accoglieva si prolungò, entusiastico, pieno, per qualche minuto; non fu uno dei consueti, anche dei più caldi « applausi d'entrata », fu un saluto affettuoso di molti che di lei conoscevano solo la fama, d'altri — e assai numerosi — che la ricordavano, là, sul palcoscenico, giovine e trionfatrice. [...] Marini si fermò a ringraziare: so[...] rise a lungo, ringraziò ancora. Poi do[...] incominciare a recitare la sua part[...] ma la voce era tremula, la commozio[...] invincibile. E la grande attrice « s'i[...] paperò »: una, due, tre volte in que[...] prime battute le « papere » si susseg[...] rono. Il pubblico seppe capire: la co[...] mozione dell'attrice si comunicò ne[...] sala. Quella vecchia sessantaquattren[...] che aveva dominato tante platee, ne s[...] biva, come infantilmente, la suggestio[...] improvvisa.

Bisognava amarla. E l'atto unico [...] tutto un trionfo. Rinfrancata, Virgi[...] Marini recitò in modo magistrale: [...] interrotta da applausi continui. Ci a[...] parve moderna, viva, palpitante; ci i[...] cantò. E ci meravigliò. Dubitavamo [...] effetti di maniera ed eravamo in fac[...] alla più pura semplicità: aspettava[...] un'arte grande ma trapassata e ci [...] presentava la vita. La buona commed[...] profondamente italiana, del povero G[...] lina ritolta da un lungo silenzio, [...] rianimata nella sua schietta umanit[...] i vecchi ci guardavano non senza org[...] glio, noi ammiravamo non senza ri[...] pianto: ci sentivamo divenire, malgra[...] la nostra ostinata affezione all'arte m[...] derna, terribili « laudatores tempo[...] acti ».

Aspettammo la interpretazione di *M[...] dea* con una curiosità fatta febbri[...] Sapevamo che la vecchia tragedia fra[...] cese non ci avrebbe conquistato: er[...] vamo certi di poter stabilire, con se[...] nità obbiettiva, senza commozione l'a[...] lità dell'interprete.

E Giacinta Pezzana ci si rivelò subi[...] in una grande linea estetica, figura tr[...] gica indimenticabile.

Non vedemmo in lei il minimo sforz[...] non scoprimmo mai una ricerca d'effet[...] Essa ci apparve rude, scultoria: la s[...] voce armoniosa, ricchissima di modul[...] zioni ebbe stupende amarezze di to[...] adeguata all'opera d'arte brutale che l'[...]

tista creava, interpretando, dopo che la voce dolcissima di Virginia Marini aveva animato un'ora di vita.

Non le toccarono gli stessi entusiasmi che avevano accolto la sua grande compagna. Ma, intanto, ella non tornava al pubblico dopo un'assenza di anni — recitava tuttora — e il dramma prescelto era di mole molto più vasta della commedia galliniana: applausi pieni, ma meno intensi. Pesava su di lei un po' di quell'ingiustizia, nella simpatia dei pubblici, che l' ha accompagnata tutta la vita?

Certo Giacinta Pezzana ha avuto una fama inadeguata al valore. Come recitava, quella sera, così ha sempre vissuto sdegnosamente. È stata, nell'arte e nella vita, una ribelle: ha spezzato i convenzionalismi teatrali della sua epoca di declamatori, e non ha mai riconosciuto le necessità convenzionali del mondo. Simile in questo a Gustavo Modena, ha subito gli allettamenti della politica: nata uomo sarebbe stata un agitatore d'idee.

È interessante una sua piccola nota autobiografica: « Nata a Torino il 28 gennaio 1841 da Giovanni Pezzana, ricco negoziante di mobili, e Carlotta Tubi. Entrata nell'Accademia Filodrammatica di Torino il '57, e *cacciata* per mancanza di disposizioni per l' arte, e ciò per opera del famigerato Gerberoglio. Esordita nel '60 con Toselli in dialetto, dal '62 al '64 con Dondini Cesare ed Ernesto Rossi, poi fino al '67 con Bellotti-Bon, '68-'69 ai Fiorentini di Napoli con l'Alberti, '70-'71-'72 compagnia con Monti-Privato, poi Spagna e America ». La nota è eccezionalmente laconica: è singolare quel *cacciata* sottolineato dalla illustre attrice. Come per Giuseppe Verdi, quando si presentò al Conservatorio musicale, come per alcuni altri grandissimi, i primi giudici errarono per Giacinta Pezzana.

Il famigerato Gerberoglio la condannava, e la giovine espulsa assimilava rapidamente, subito dopo, nella compagnia piemontese di Giovanni Toselli, quelle qualità di semplice naturalezza che si dissero e sono spesso peculiari alle sole compagnie dialettali.

Dopo di lui, scritturata da quei due grandi maestri che furono Ernesto Rossi e Cesare Dondini, le fu presentato un giovine romanziere e drammaturgo, di cui conosceva qualche opera. Io vi stimo molto — così ella lo accolse — perchè alcune persone che non stimo affatto mi hanno detto molto male di voi! L'attrice non era celebre, ma era già stranamente bizzarra. Il giovine era Luigi Gualtieri, e divenne, poco di poi, suo marito. Ma del marito non seppe, Giacinta Pezzana, portare al successo lavori teatrali. Quando li recitava, tremava, si emozionava: e il povero Gualtieri dovè rinunziare alla gloria sognata.

Luigi Rasi racconta come la rivelazione dell'attrice avvenisse casualmente, al fianco di Ernesto Rossi, durante una recita di *Otello*. « Ernesto Rossi, nella sua foga furibonda sfiorò, senza volerlo, la guancia della giovine artista. La Pezzana scossa come se fosse stata realmente colpita, ebbe un'esplosione di collera, di

Giacinta Pezzana.

passione e di lacrime vere, che trascinò il pubblico all' entusiasmo. Il vecchio Dumas, che era fra gli spettatori, si affrettò a salir la scena per congratularsi col nuovissimo astro ». Ma l'astro doveva brillare più tardi: e fu durante il biennio dei Fiorentini di Napoli (1868-1869) che ella venne consacrata grande attrice tragica: si vestì del peplo e del coturno, dopo aver fatto trionfare, con Bellotti-Bon, *Marcellina* di Leopoldo Marenco, *Marianna* di Paolo Ferrari, *I mariti* di Achille Torelli, dopo aver vissuto, con travolgente passione, il dramma di Margherita Gautier. Ottenuto il solenne battesimo patrio, si mise a viaggiare, li-

bera, indipendente, sola colla sua anima schietta, percorse la Spagna, gli Stati Uniti d'America, l'Egitto, l'Ungheria, la Russia, la Rumenia: fu a Costantinopoli, fu all'Avana ed al Messico. Tornò fra noi, per entusiasmare al Dal Verme di Milano colla *Messalina* di Pietro Cossa. Ritornò in America nel 1878 per indossare — allora nuovissima audacia — il manto d'*Amleto*: e rimpatriò ancora nel '79, per interpretare ai Fiorentini di Napoli *Teresa Raquin*. Nel dramma di Emilio Zola recitava, al suo fianco, una prima attrice giovine che allora cominciava ad affermarsi: Eleonora Duse. Chi ha udito la Pezzana in Teresa Raquin, e chi conosce la Duse, può facilmente pensare quale miracolo d'interpretazione debba esser stata la recita del lavoro zoliano. La serata è rimasta memorabile: il piccolo e famoso teatro napoletano ricorda ancora le due Terese, la giovine paurosa nel bianco velo di sposa, la vecchia paralitica sorridente e spietata, risente il rimprovero dell'assassinio fatto da Eleonora Duse all'amante ed il grido sordo, feroce emesso dalla Signora Raquin, Giacinta Pezzana.

Emilio Zola, riconoscente alla sua protagonista italiana, rivendicava ogni ragione di successo all'interpretazione superba. La Duse non dimenticò mai più la maestra. Scrive Roberto Bracco: « Eleonora Duse, ricordando le sue primissime armi fatte accanto a Giacinta Pezzana, l'unica attrice da cui traesse qualche alimento la meravigliosa genialità *dusiana*, mi raccontava come in una scena dolorosa d'un dramma del quale le sfuggiva il titolo, Giacinta Pezzana, una sera, all'improvviso, prendesse a ripetere una parola camminando concitatamente, emettendo in ogni ripetizione un suono di voce strano, intenso, irresistibile. Eleonora Duse, giovinetta, ne ebbe una impressione nuova. Ne fu scossa, ne fu meravigliata. E più tardi — così ella mi raccontava — provò ancora quella impressione ascoltando certe prodigiose e sublimi insistenze wagneriane ».

Scritturata nell'80 con Cesare Rossi nella compagnia della città di Torino, la Pezzana lasciava un'altra volta l'Italia nell'anno seguente: appartiene a questa data un aneddoto ch'ella raccontava a Stanis Manca, col suo abituale sarcasmo.

A Bukarest la principessa Elisabetta, divenuta regina in quei giorni, la invitava al palazzo, desiderando di rivederla. Ella si recò a Corte in compagnia di sua figlia. Madre e figlia furono ricevute da due dame d'onore con visibile freddezza. Una delle dame riteneva più dignitoso trattenersi con un grosso pappagallo anzichè con la celebre artista italiana. L'altra credè generoso rompere il silenzio assai prolungato: e fece cadere il discorso su Sarah Bernhardt. Ma la sua generosità non doveva essere troppo felice: « Ah! la signora Bernhardt — esclamò la dama di Palazzo — è così signorile, così gentile, così educata, che non pare affatto un'artista drammatica! ». E la Pezzana, scattando: — Non è cosa tanto straordinaria. Io ho conosciuto delle grandi dame che appena aprivano bocca non parevano più tali.. —. L'aneddoto è tipico e illustra assai bene un carattere e una disuguale fortuna. Da quell'epoca le sue comparse sul palcoscenico furono saltuarie, a sbalzi: sentiva la febbre della ribalta, tornava, maestosa, a ridestare dal sonno *Maria Stuarda* di Schiller, a riprendere le sembianze ritinte della vecchia protagonista del *Signor Alfonso;* poi, d'un tratto, come per un disprezzo nervoso, si rifugiava nel suo eremitaggio di Aci-Castello in Sicilia.

Dall'87 al '95, per otto anni continui, non recitò: ricomparve sempre saltuariamente, in quell'anno, finchè fu scritturata, nel 1898, *prima attrice tragica e prima attrice madre* nel teatro d'arte sorto in Torino, nobile tentativo fallito rapidamente. Da allora in poi dette soltanto recite straordinarie in brevi stagioni. Fu compagna a Tommaso Salvini, nel suo giro d'addio per l'Italia. Singolare tempra d'artista e di donna, non ha avuto una continuità di gloria, nè l'ha cercata.

La sua vita è stata un passaggio tra l'arte, il silenzio.... e la propaganda. Entusiasta di Shakespeare ha voluto soffrire sotto le spoglie del principe danese; studiosa di Dante, ha corso le città nostre declamando alcuni canti della Divina Commedia; ammiratrice dello Zola, l'ha interpretato, e, non contenta, dopo la sua morte, ha voluto commemorarlo.

Fieramente repubblicana in politica, ha tentato pur la letteratura: e ha scritto versi mediocri; poetessa, propagandista, commemoratrice, dobbiamo ricordare di lei quello che spesso un po' ingenerosamente ella stessa ha dimenticato: l'artista. E la sua fiamma, nel nostro ricordo, rilucerà della più schietta purezza.

Virginia Marini

Anch'essa piemontese d'origine, e contemporanea di Giacinta Pezzana, Virginia Marini ha avuto una vita ed una fisonomia artistica assolutamente diversa dalla sua grande compagna. Se la Pezzana ebbe lampi di genio e si compiacque di scatti d'agitatrice, Virginia Marini, più modesta nelle intenzioni, non fu meno efficace nei risultati. Non conobbe gli sdegni e le multiformi manie, sia detto con tutto il rispetto della sua contemporanea, ma seppe, con amorosa costanza, adescare più durevolmente i pubblici della sua età, che l'ebbero cara su tutte.

Virginia Marini nella « Messalina » di Cossa.

Nè bella, nè elegante, fu per molti anni la beniamina: prima che Eleonora Duse aprisse un nuovo periodo all'arte drammatica nostra, ella, con la Pezzana e con la Tessero, divise gli onori della ribalta nell'epoca in cui la sua tradizione doveva morire. A chi l'ascoltò in quella serata che ho ricordato, nell' *Esmeralda*, sembrerà strana l'accusa di non completa sincerità che le muovono alcuni tra i suoi più autorevoli biografi: unica accusa di mezzo a un coro d' ammirazione e di lodi. Essa mi apparve allora così viva e vibrante che oggi più che mai ho ragione di meravigliarmi dovendo scrivere di lei che venne dalla *scuola* e fu debitrice di molto successo alla sua eccezionale tenacia. « Ella possedeva una volontà di ferro, che adoperava con l'applicarsi senza tregua allo studio, un sorprendente ingegno naturale unito ad una voce simpatica e armoniosa, che le fecero perdonare il difetto di una istintiva imitazione » dice Tommaso Salvini in un capitolo dei *Ricordi* accennando alla competizione tra la Pezzana, la Tessero e la Marini, ed alla posizione di privilegio conquistata dalla « più giovine e più attraente competitrice... oggi, forse, la migliore delle nostre attrici ». E Luigi Rasi, dopo aver parlato delle « improvvisazioni inattese » di Adelaide Tessero « grandissima artista del momento » vi contrappone le « elette qualità di Virginia Marini che, se bene un po' meccanicamente, si mostrava tutte le sere colla stessa voglia, colla stessa arte, cogli stessi mezzi.... ». Imitazione, dunque, e meccanica, dicono critici severamente verso l'attrice severa: ma l'attrice non ne rimane, nemmeno per essi diminuita. Essi vi accennano per debito storico: e in presenza di una tale franchezza biografica, il plauso concorde che a Virginia Marini vien tributato dalla critica stessa inalza, se mai, la sua bella vittoria. La sua imitazione deve, dunque, esser stata sopraffatta; la sua meccanica, mezzo e non sostanza, velata dai prodigi dell'ispirazione e dell'arte, tradotta in sorprendente efficacia.

Come Giacinta Pezzana, nemmeno Virginia Marini può dirsi una vera *figlia d'arte*. Ma sì, in un certo senso, figlia *del teatro:* chè (nata ad Alessandria della Paglia il 19 novembre 1844) tra il

palcoscenico e la platea del teatro di cui suo padre, Carlo Weiss, era il custode, la piccola Virginia mosse i suoi primi passi ed ebbe — presumibilmente — le prime sgridate... Anche, vi fu affascinata, subito, dall'arte che doveva esser la sua: non per nulla la sorte l'aveva fatta crescere lì, tra la polvere del palcoscenico, gli anditi bassi del teatro di provincia, le sedie della platea, a sentire rintronare battimani ogni sera, ed a ripulire, ogni mattina, palchi e platea.

La sera, la fanciulla imparava a memoria le *tirate* dei drammi che più la scuotevano: e la mattina, nella semioscurità della sala, ripulendo, spazzando, spolverando, ripeteva le sue lunghe *tirate*, gioconda. E la sua voce era già così carezzevole, dolce, vellutata, che la figlia giovinetta del bravo custode fu presto scoperta... La scoprì un *generico dignitoso*, Giovan Battista Marini, vedovo da poco, e le propose senz'altro di farla sua moglie, per iniziarla alla sua vita di teatro. E Virginia Weiss, nel 1858, quattordicenne, divenne l'attrice Virginia Marini. Debuttò in dialetto, come varii tra i maggiori artisti di prosa che si affermarono in seguito nel teatro italiano; e debuttando, fu la *servetta* nella compagnia dell'ultimo dei *Meneghini*, Luigi Preda. Nel '62 fu scritturata come *ingenua* ai Fiorentini di Napoli; e la sua comparsa sotto le spoglie di modistina nella vecchia commedia del Bayard, *Il nuovo figaro e la modista*, rivelò la musicalità di quella voce soave, e segnò, in una parte leggera, un prime pieno successo. Nel '63 ebbe a direttoro Luigi Domeniconi, nel '64 Gaspare Pieri, nel '64-65 Adamo Alberti la volle ancora ai Fiorentini, col ruolo di *prima attrice giovine;* nel teatro di Napoli, allora, ella seguì la scuola di Tommaso Salvini. Nel biennio '66-'67 recitò con Alessandro Monti, interpretando, con nuovo senso d'arte, *La Signora delle Camelie*, finchè, nel '68, Tommaso Salvini, ammalatasi gravemente Clementina Cazzola, prescelse la giovine allieva della grandissima artista, come prima attrice assoluta. Accanto al Maestro, Virginia fu Desdemona nell'*Otello*, e Zaira nella tragedia del Legouvé: affrontò così la tragedia, riuscendovi plasticamente efficace, modulò con inflessioni squisite i versi di molti lavori romantici allora più in voga; « diventò una di quelle artiste — riporto le parole del Rasi — rimasta unica poi, che sollevava, come il suo grande compagno e maestro, le platee con una semplice inflessione di voce ». Ma la tragedia non fu il suo campo prediletto, e dal '69 al '72 con Alamanno Morelli, poi alternativamente proprietaria d'una sua compagnia, o prima attrice nella *Nazionale,*, con Ermete Novelli e con Claudio Leigheb, dette il suo ingegno maturo e la sua coscienza d'interprete a ravvivare le rovine del dramma e della commedia: e fu protagonista di *Frine*, e del *Trionfo d'amore*, di *Messalina*, e del *Falconiere*, della *Donna e lo Scettico*, e della *Serra amorosa,* di *A tempo*, e del *Fratello d'armi*, di *Cecilia,* e delle *Donne Curiose,* comica e romantica, corretta e appassionata. Senza mai ricorrere alle stuzzicanti volgarità delle *pochades,* che già incominciavano a regalare all'Italia i nostri allegri amici d'oltr'Alpe, la Marini trionfò per un repertorio vastissimo, in versi e in prosa. Fu un po', anche l'interprete delle esigenze artistico-sentimentali della sua età, come, un po', Clementina Cazzola lo era stata, dell'età immediatamente anteriore. Enrico Panzacchi vuol darcene la dimostrazione in un parallelo tra le due attrici in *Adriana Lecouvreur*. Scrive egli, molto acutamente: « Il suo amore per il brillante e infedele principe di Sassonia, la Cazzola ce lo significava in un forma continuamente elegiaca. Nelle intonazioni, nel gesto, nel muover degli occhi, parea rivivere quella *sensiblerie* delicata

Virginia Marini nel 1879.

e un tantino leziosa che era la forma obbligata dell'epoca.

... *L'Adriana*, invece, della Marini, è un'altra cosa. Forse meno ligia alle intenzioni di Scribe e di Legouvé, forse meno fedele alla biografia, ma più conforme a natura e a vanità. La passione regna dentro.... ma pare che dorma e sogni tranquilla carezzata dalla fede e dalla speranza ... Chi indovinerebbe la tempesta del quarto atto? È una trasfigurazione completa ... ».

Non mi sembra si possa aggiungere altro, per la critica drammatica, alle parole, di per sè assai significative, di Enrico Panzacchi.

Virginia Marini fu, poi, con Giovanni Emanuel e con Ermete Zacconi; cambiavano intanto i sistemi, si trasformava il gusto del pubblico...

Donna di « buon senso », ella intuì forse l'ingratitudine dei troppo moderni ed — esempio assai raro tra le *stelle* del teatro — lasciò la scena avanti di raggiungere la prima vecchiaia. Noi che l'ascoltammo per un'eccezionale fortuna, a 64 anni, quand'ella si era ritirata da lungo tempo, la trovammo giovine ancora.

Di pochissime attrici, io credo, potrà dirsi lo stesso.

Intanto, in Roma, Virginia Marini, grande artista e grande signora, signora nel senso più perfetto dell'espressione che nessuna malignità di palcoscenico ha mai potuto intaccare, insegna da molt'anni l'arte della recitazione nell'Istituto di Santa Cecilia; e nessun insegnamento potrebbe partire da coscienza più bella. Nella capitale italiana rimane la vecchia scuola di lei, ultimo esempio.

Eleonora Duse

C'è una donna italiana che vive riposando in una solitudine fiorentina, un'esule della gloria, che più di tutte appartiene alla febbre moderna e che più di tutte sentiamo nostra ed amiamo. Non ha alcun legame colla tradizione passata: ha fatto da sè, ha distrutto, ed ha, per sè stessa, ricostruito. Ma nell'ieri non lontano dell'arte drammatica, molte tra le grandi e le piccole stelle del palcoscenico la seguivano o l'avevano seguita: la sua imitazione era — può quasi affermarsi — una regola. Ed ella era e rimane così inimitabile come inimitabile è il genio.

C'è bisogno ch'io nomini Eleonora Duse? O non ha ella operato tale un miracolo rigeneratore da vivere, come nessun'altra o nessun altro hanno saputo — e a dispetto del suo riposo — nel nostro presente? Poche vite, nella storia di tutte le arti e di tutti i tempi, sono rappresentative come la sua: poche figure, come quella di Eleonora Duse, sono indissolubili, oltre che dalla vita della scena, dalla vita stessa della letteratura drammatica. Di rado l'artista interpreta *in meglio*, e cioè aggiunge ad un'opera scenica il soffio vitale, riuscendo a trascinare pubblico e critica. ingannando — cioè — senza sembrarlo; Quando la virtuosa abilità degli attori commuove le masse in lavori teatrali che mancherebbero di commozione, è quasi sempre un'umanità convenzionale che si sostituisce all'assenza d'umanità del lavoro. Il pubblico che non analizza, applaudisce: ma i mezzi che traggono l'applauso sono sempre gli stessi, e i critici, o, semplicemente gli spettatori severi, non sono persuasi. Nulla è più buffo, alla lunga, della concitazione drammatica scoperta nella sua convenzione. Dietro il personaggio è l'attore: quello di ieri, quello di sempre. Si ritrovano gli stessi slanci, le stesse attitudini, le stesse movenze, a rivestire certe pallide anime che dovrebbero secondo le intenzioni degli autori, esser ciascuna diversa dall'altra. Di fronte all'occhio critico scomparisce così il personaggio e rimane l'attore: falso, uguale, e, di conseguenza, artisticamente, esteticamente, *brutto*. Perchè la nostra sensibilità sia toccata bisogna che il *mezzo* non ci apparisca; bisogna che, dov'è la convenzione, non si scorga che il *bello*. Fenomeno di rifacimento, non concesso, in arte, che ai sommi. Mistificazione? Ma l'artista che eseguisce non ha le responsabilità dell'autore che ha creato.... In tal senso io non conoscerei mistificatrice più grande di Eleonora Duse: ed a questo volevo arrivare. Chè io debbo alla Duse il ricordo del mio più folle entusiasmo, attraverso la sua immensa trasfigurazione d'una delle più false e mediocri commedie del vecchio repertorio: *Fernanda* di Vittoriano Sardou.

Mi sta nella mente, incancellabile, la non vicina serata. Settembre del 1905: Firenze: Arena Nazionale. La più acclamata tra le compagnie drammatiche d'allora dava una rappresentazione straordinaria di beneficenza. Tutti recitavano mirabilmente sotto la direzione magistrale di Virgilio Talli: tutti sembravano messi d'accordo per farci credere ad un

capolavoro. Irma Gramatica era Giorgetta, estremamente graziosa e brillante, Lyda Borelli dava il suo sentimento e la sua eterea bellezza a Fernanda, Virgilio Talli era un Pomerol d'una correttezza e, talora, d' una drammaticità rare, Ruggero Ruggeri un Andrea eccezionale, Oreste Calabresi ed Alberto Giovannini figuravano due squisite *macchiette* nel primo atto. . . . Era una festa l'assistere a quella fusione inarrivabile: quando entrò in scena Eleonora Duse ci domandammo se Ella avrebbe saputo staccarsi sul quadro perfetto, per emergere nella grandezza che di lei ci narravano. Ma non avemmo il tempo, il modo di accorgercene. Camminava ella sulla scena? O non piuttosto sembrava ella muoversi quasi strisciando, come se la conquista ch' ella avrebbe compiuto, su noi, si dipartisse da lei felinamente, a consumare una preda? E recitava ella? A me parve come se in mezzo alla più eletta schiera di attori entrasse una donna che non recitava, ma parlava (oh basse, sospirate intonazioni delle sue prime *battute*!) rispondendo ad un'intima vicenda di cuore, continuando il segreto colloquio colla sua anima. Clotilde di Vittoriano Sardou? No. Ella non ci incantava per quello che la sua ingrata *parte* diceva, ma prima di tutto, per una certa malia creata intorno alla *parte,* per un fremito vivo di naturalezza, per la stessa assenza di « grande linea » che dava ad ogni minimo particolare la più straordinaria apparenza di verità. Bisognava che un accurato lavoro di analisi l'avesse soccorsa per apparirci così. Ella dovea possedere la compenetrabilità d'un carattere al massimo grado. In molte figure sceniche — anche errate — è sempre qualcosa che le fa palpitare: scovare questo « qualcosa », illuminarlo colla passione, lasciare in ombra il resto, trasformare, impossessarsi d'un'anima fittizia, viverne così da far proprie e riprodurne le successive emozioni: ecco i segreti per i quali Eleonora Duse trionfava. Quando la commedia procedeva in un abilissimo gioco di combinazioni, tutta l'affollatissima sala era tenuta sospesa ad una sola realtà: la realtà che emanava da quella fremente persona. Qualche cosa di morboso era in noi: eravamo come aggiogati ad una grande catena, che subivamo sentendone come una strana dolcezza. Eleonora Duse, un po' ci torturava. Ella era, esteticamente, magnifica. Quando la sua sofferenza e, insieme, la sua perversità, toccarono i gradi più alti, corsero per l'uditorio brividi ignoti, si annunziarono grida selvagge, subito soffocate. Mai più ho potuto, a teatro, soffrire ed esaltarmi così.

Eleonora Duse nel 1900.

Terminavano gli atti, e gli applausi che andavano alla creatrice recavano, un respiro di liberazione da quel grande incatenamento. Eravamo stati scossi da un consueto torpore, attraversati da quell' inquietudine folle ch'è il segno dell'arte. Ella ci aveva dato, compiuta, l' opera di bellezza.

La stessa inquietitudine ch'ella spargeva nelle folle è stata anche la prima caratteristica della sua giovine vita. Tristissima, quant'altra mai ricca di pene e di disinganni, la sua fanciullezza! Nata il 3 ottobre 1859 a Vigevano da Alessandro Duse e da Angelica Cappelletto, comici d'una compagnia d'infimo ordine, la bimba incominciò a recitare appena seppe muoversi ed articolare i primi discorsi. A quattro anni, a Chioggia, fu Cosette nei *Miserabili*. Seppe la miseria più squallida, conobbe tutte le privazioni. Andò raminga di paese in

paese, per esser poi scritturata *ultima per le parti ingenue* nel 63-64 ai Filodrammatici di Trieste, nella compagnia Duse-Lagunaz, di cui era direttore Luigi Aliprandi ed amorosa Celestina Paladini. Giovinetta, visitava giornalmente la madre ammalata, all'ospedale, e là mangiava, di nascosto, metà della zuppa che la buona donna serbava per lei. Mortale la madre, a 14 anni, un maggiore sconforto s' impadroniva di lei. Recitando, traspariva già la sua personalità originale, mentre la sua anima era fiacca, annoiata, quasi nauseata della vita. Fu scritturata dal Benincasa, poi da Luigi Pezzana. Sotto quest'ultimo, attore di mediocre intelligenza e di vecchia scuola, soffrì le sue più forti umiliazioni. Tra l'arte nuova, vera, di lei, e quella del capocomico doveva necessariamente scoppiare il conflitto. « Ma perchè seguitate a far l'artista ? Scegliete un altro mestiere! ». Eleonora Duse dovè soffocare la collera, per evitare un licenziamento improvviso. Ma si liberò, appena potè, dal Pezzana. E fu, nel 75-76 con Icilio Brunetti, nel 77-78 con Ettore Dondini ed Adolfo Drago, dal quale fu *protestata*, dopo una stagione a Trieste, perchè il pubblico non voleva sapere di lei ! *Prima attrice giovane*, nel 78-79 con Belli-Blanes e Ciotti, corse a Napoli, nel 79, ai Fiorentini, *amorosa*, ora colla Piamonti ora colla Pasquali, a fianco della Pezzana, di Majeroni e di Emanuel. Qui trovò da affermarsi. Fu un'ottima Elettra nell'*Oreste,* una mirabile Ofelia in *Amleto.* Ma primeggiò, come ho già ricordato, accanto a Giacinta Pezzana, in *Teresa Raquin.* I critici si volsero ad Eleonora Duse con parole d'entusiasmo. L'umile *seconda donna*, spesso rilassata, spesso svogliata, salì ad altezze non immaginate. Cesare Rossi — grande direttore oltre che grande attore — per aver assistito alle recite napoletane, scritturò la giovine attrice nella compagnia primaria da lui formata con la Pezzana, prima donna, e Teresina Leigheb, seconda donna. E qui la Duse — ammalatasi Giacinta Pezzana — si rivelò, d'improvviso, in una parte di *prima attrice* : fu la parte di Cesarina nella *Moglie di Claudio*, commedia che fino ad allora era stata costantemente disapprovata, e che solo l'arte di Sarah Bernhardt aveva fatto applaudire. Il trionfo scoppiò immenso : una nuova personalità si affermava: quella che doveva avvincere a sè tutti i pubblici nostri, facendo tramontare ben presto le altre stelle d'allora.

Coraggiosa, piena di sicurezza nelle sue forze, quando fu partita da Torino Sarah Bernhardt — che vi aveva ottenuto grandi successi — volle affrontare nella stessa città le più famose interpretazioni della *diva* francese. Trionfò colla *Principessa di Bagdad,* superando la tirannia del confronto : poi vennero *Francillon, Visita di nozze, Demimonde, Divorziamo, Signora delle camelie, Fernanda, Fedora :* altrettante magnifiche interpretazioni. Alessandro Dumas scrisse, poco dopo, in una nota dell'edizione definitiva del suo teatro :

« Alla pagina 84 di questa nuova edizione, vi ha nell'ultima scena della *Principessa di Bagdad* una indicazione che non recano le altre edizioni. Dopo di aver detto a suo marito: « Sono innocente, te lo giuro, te lo giuro » ! Leonetta, vedendolo incredulo, si rialza, posa la mano sul capo del figlio, e dice una terza volta : *Te lo giuro !* Quest'atto sì nobile e convincente non fu eseguito a Parigi. Nè la signorina Croisette, nè io l'avevamo trovato. . . . . Alla Duse, l'ammirabile attrice italiana, dobbiam questa bella ispirazione. E io me ne sono servito per la mia edizione definitiva, restituendone a lei l'onore e il merito. Ho poi da ringraziarla, e godo di poterlo far pubblicamente, di cuore, per avere, mercè il suo talento e la sua autorità, fatte entrare nel repertorio italiano due delle mie commedie che non poterono rappresentarsi fuorchè una sol volta ciascheduna, prima ch'ella le intrepretasse : *La moglie di Claudio* e *La Principessa di Bagdad.*

Ed è ben rincrescevole per l'arte nostra, che codesta attrice fuor del comune non sia francese ».

L'omaggio non poteva contenere elogio maggiore. E per continuarle la sua riconoscenza, l' autore francese scrisse per Eleonora Duse *Dionisia.*

Perseverante, coscientemente studiosa, ella seppe incarnare le più disparate *parti,* mentre la si accusava di non saper rendere se non le figure nervose ed isteriche. Fu grande in *Odette,* in *Teodora,* nella *Signora delle camelie,* e nella *Cavalleria rusticana,* in *Amore senza stima,* e nella *Locandiera.* Coi suoi cavalli di battaglia percorse la Germania, la Russia, l'Inghilterra e l'America: dovunque suscitò deliranti successi. Pure una certa ritrosia la fece aspettare molto prima di affrontare il giudizio di Parigi. Andò a Parigi solamente quando vi fu chiamata, dai parigini, e nel teatro di Sarah Bernhardt : la *Rènaissance.* Debuttò con *La signora delle camelie* in

mezzo ad urla clamorose di fanatismo. E, dopo la *Rénaissance*, fu alla *Comedie Française*, dove per l'addio di Susanna Reichenberg — recitò in italiano, con attori italiani, l' ultimo atto di *Adriana Lecouvreur*.

Nella capitale francese ella affascinò pur coloro che più si sentivano legati alla scuola patria. Come 44 anni avanti — dice Luigi Rasi — si scrisse di Adelaide Ristori ch' ella influì su la Rachel — così si sperò ora che la recitazione spontanea di Eleonora Duse migliorasse ed abbellisse la recitazione accademica delle *stelle* parigine. I critici le innalzarono inni. Rochefort la chiamò *la natura incarnata*. Franz von Lenbach la ritrasse come personificante diversi moti dell'anima umana. Dopo la recita di *Cavalleria Rusticana*, alla Porte St. Martin, nel '97 — forse il suo maggiore successo parigino — innanzi ad un pubblico tutto d'artisti, Jules Huret scrisse nel *Figaro*: « Quegli artisti coi loro applausi salutavano anche la loro arte nobilitata, dinanzi a cui si sentivano più grandi essi stessi ».

Ma non voglio indugiarmi intorno ai soli giudizi francesi. I lavori ai quali Eleonora Duse affidò la sua migliore attività appartengono al grande teatro di tutti i popoli e si chiamano *Rosmersholm* di Ibsen, *Magda* di Sudermann, *Monna Vanna* di Maeterlink, ecc.

Noi italiani le siamo debitori d'un magnifico aiuto portato dalla sua arte sovrana alla nostra letteratura drammatica: voglio dire delle sue interpretazioni dannunziane. Nessuno di noi può scordare le prime battaglie sostenute dal nostro Poeta, quando Eleonora Duse dava *La Gloria, La Città morta, Il Sogno d'una mattina di primavera, La Gioconda, Francesca da Rimini,* mentre la sua via è seguita dalle attrici e dagli attori d'oggi, con maggiore fortuna, oggi che un teatro di grande poesia è atteso come un conforto mentre allora era trascurato come un ingombro, il pensiero ricorre a lei ancora, primissima e fortissima sostenitrice. Ella allora, aveva quella fede che solo le grandi anime in arte, possono avere. Da lei, anche in riposo, ci aspettiamo, oggi e più in là, la parola d'amore.

CELSO SALVINI.

Tommaso Salvini

Tommaso Salvini. — La sua figura ricorda Crispi e Bismark. Relazioni e associazioni di idee puramente casuali, perchè se ci fu uno alieno dalla politica parlata, e dalla diplomazia fu proprio Tommaso Salvini. Egli, la politica la fece al suono del tamburo e delle cannonate, tenendo sulla punta della baionetta, al Vascello, la sua fede e la sua teoria, con Garibaldi, nella difesa di Roma. Una delle pagine commoventi dei suoi *Ricordi* è appunto quella in cui narra la morte di Patroclo Masina e la lotta intorno al suo corpo.

Tommaso Salvini è nato a Milano il 1° gennaio del 1829 da Giuseppe Salvini e da Malvina Zocchi. figlia del Capocomico Tommaso Zocchi, fiorentino, presso la cui compagnia recitando, Giuseppe Salvini se ne innamorò. La prese in moglie e ne ebbe i figli Tommaso e Alessandro.

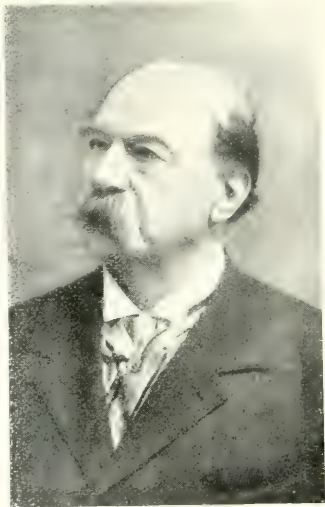
Vero e proprio figlio d'arte, poichè artisti erano il padre e la madre, il nonno e la nonna materni, in arte entrò più per un caso che per una di quelle vampate di passione che siamo soliti figurarci divoranti i giovani che diventeranno celebri.

A tredici anni, bello, aitante della persona (dice egli stesso che ne mostrava diciasette), seguendo suo padre che era entrato come primo attore nella compagnia Bon e Berlaffa, fece il suo primo modesto involontario ingresso *in arte*. Una sera che dovevano rappresentare le *Donne curiose* del Goldoni, l'attore che doveva far la parte di Arlecchino (ridotta a quella di Pasquino) si ammalò improvvisamente poco prima dello spettacolo. Il Berlaffa avrebbe voluto chiudere il teatro, quando gli venne la luminosa ispirazione di dar la parte a « *Salvinetto* » o « Masino » che dir si voglia. Così esordiva, a Forlì, Tommaso Salvini, in una parte burlesca. Una volta spiccato il volo, l'aria fu tutta sua. Nella quaresima del 43 fu nella compagnia di Gustavo Modena, una compagnia *monstre* che oggi darebbe luogo a quattro o cinque capocomicati, essendo col grande Gustavo Modena, il grande Luigi Vestri, Fanny Sadowski, Carlo Romagnoli, Donna Adelaide Arrivabene, il Bellotti (soprannominato Bruttoria) e Tommaso Salvini, il quale, pur essendo calcolato allora « come l'osso che si dà per buona misura sulla carne » ed essendo giovanissimo, tuttavia si meritava

l'elogio di G. Modena, che, avendogli fatta studiare e sentita una parte, specie di pietra di paragone onde il grande attore saggiava i « novellini » gli disse: « Gò trovà il mio omo » e gli diede un bacio.

Dalla Compagnia Modena il Salvini si partì in seguito a una lite sorta tra lui e la signora Giulia (Modena) a proposito di una parrucca bionda, che egli aveva carissima, sia per essergli stata data da suo padre (che nel frattempo era morto) sia perchè di un certo valore intrinseco. E la signora Giulia aveva preteso di adornare il capo, non troppo pulito, di una comparsa! Così Tommaso Salvini passò ai Fiorentini di Napoli con l'onorario di 2400 lire all'anno. E Gustavo Modena, prese, al posto di Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, giovane dilettante livornese che molto prometteva.. e che mantenne. Tempi meravigliosi! Salvini serbò del suo primo maestro il più vivo e il più profondo rispetto. La piccola divergenza non fece velo mai al suo giudizio: come del resto, neanche le grandi cause gli fecero mai velo quando si trattò di giudicare e vagliare contemporanei antecessori e successori. Perchè Tommaso Salvini fu, oltre che un grande artista, un uomo. Uomo, per la forza del suo cuore, per la sua rigida onestà, per la gagliarda tempra, per la ferrea volontà, per il versatile ingegno, completo.

Tommaso Salvini.

Passò quindi a far parte della compagnia Domeniconi e Coltellini, dove nel 1847 entrò Adelaide Ristori per compiacere alla quale il giovane attore si dette con entusiasmo allo studio. Intanto successero i moti per la libertà. Proclamata la repubblica romana Salvini entrò nella guardia nazionale 8° battaglione, si trovò alla difesa della Repubblica Romana, prese parte a vari fatti d'arme e ne ottenne l'attestato di lode del generale Avezzana. Di poi fu al Vascello. Fu carcerato in Genova con Aurelio Saffi, indi a Livorno e finalmente alle Murate (allora carcere politico, oggi comune) di Firenze, nella cella attigua a quella dove stava chiuso il Guerrazzi. Liberato dal carcere, il Salvini rimase a Firenze il tempo necessario per godersi un poco la compagnia dei cari nonni e per sapere che la sua *bella* l'aveva tradito con un suonatore di clarinetto (vedete un po' i gusti della donna!) e subito ripartì alla volta di Roma dove lo richiamavano il capocomico Domeniconi, la garanzia di non aver da soffrire noie da parte del restaurato potere pontificio e l'amore dell'arte. Nella solitudine e nello squallore di Roma egli trovò consolazione nello studio e lesse i classici, tutti.

Nel 1852-53 il Salvini fu ancora nella compagnia Domeniconi e si dette alla lettura dello Shakespeare. Erano i tempi in cui il matto pubblico (quando è mai mutato?) preferiva la *Zaira* all'*Otello*, Voltaire a Shakespeare, e, naturalmente i capocomici rappresentavano la *Zaira* invece dell'*Otello*, Voltaire invece che Shakespeare. Ma Salvini non si lasciò traviare dal gusto dominante; e studiò, e, nello studio, riconobbe « il grande sultano » inglese.

Ritiratosi a Firenze presso i parenti, lontano dal palcoscenico per tutto il 1853, concretò i due personaggi di *Saul* e di *Otello*, studiando a fondo, perchè il Salvini a cui il pubblico fu generoso di applausi come a pochi — un pubblico di tutto il mondo — fu sempre più sollecito della sua propria approvazione che di quella degli altri. Egli conosceva la sua via e la percorreva sicuro. La gloria valse a sostenerlo, a incoraggiarlo certo, chè dei cattivi momenti, per ragioni anche estranee all'arte, dovè pure attraversarne: ma la vera forza la sola, la genuina forza che lo sostenne fu quella del suo polso, del suo cervello e del suo cuore.

Anche del suo cuore. Chè Tommaso

Salvini fu un uomo oltre che di grande intelletto, di gran cuore. Emulazione sì, molta. Egli non avrebbe sopportato di essere il più grande artista del suo tempo, *dopo il* .... Dopo nessuno. Il più grande, ecco. Ma invidioso, no. L'invidia, già, presuppone l'impotenza.

E dunque nel Salvini non poteva attecchire.

Nel 1854 entrò nella compagnia Astolfi con la Carolina Santoni e Gaspare Pieri, nel 1855 nella compagnia dell'impagabile Cesare Dondini dove conobbe l'ottima attrice Clementina Cazzòla « il prototipo del cuore e dell'arte » che fu sua amatissima compagna fino al 1868 in cui morì. In questo periodo il Salvini cominciò per le città italiane e coadiuvato dalla Cazzòla « il più perfetto tipo di Desdemona che si potesse desiderare » *l'esperimento* Shakespeare A Vicenza l'*Otello* non fece gran presa, malgrado l'entusiasmo degli artisti. Il pubblico era troppo abituato alla severa compostezza della tragedia classica per poter subito raccapezzarsi nel turbolento e violento svolgersi del mondo shakesperiano. A Venezia il pubblico diceva, uscendo da teatro « No le xe cosse per nu altri ». A Roma, lo impose. È interessante seguire il modo di questa imposizione, nelle parole stesse dell'artista : « Non era del loro gusto, « ma non potevano ristare dall'interve « nirvi. Per ben quattro stagioni lo scelsi « sempre per le sere del mio beneficio. « Alla prima mi biasimavano, alla seconda « trovavano dell'interesse, alla terza era « gradito, e per ultimo, ogni volta che « ritornavo a Roma mi domandavano « *quando avrei fatto l'Otello* ».

La compagnia passò a Parigi. Ma la *Zaira* di Voltaire e il *Saul* dell'autore del *Misogallo,* il prodotto paesano e il frutto di mente nemica ebbero accoglienze ugualmente poco liete. Ma le sorti si rialzarono quando Salvini dietro preghiera dello stesso maestro della Rachel, il Samson, si decise a dare l'*Otello*.

« Shakespeare era di moda — dice il Salvini, e lo divenni — ancor io ». Intanto Salvini, a cui l'amore ardente per la sua compagna aveva aggiunta nuova forza alla sua naturale, si avvicinava all' apogèo. Nella quaresima del 1860 egli si recò, in qualità di primo attore e direttore, a reggere le sorti della Compagnia Reale dei Fiorentini, in Napoli. Vi tornava dopo 15 anni : lo sentì il Modena, che non recitava più, ma che era tuttavia il Maestro. È al Salvini, che gli domandava con trepidazione il suo parere, rispose « Ecco qua : l'Amleto no te lo pol far che ti. El quarto ato del Saul lo fasso megio mi, ma il quinto ti lo fa megio ti ».

Nel 1861, stando la compagnia a Torino, il Salvini dovette prima prendere a pugni e poi a sciabolate un giornalista petulante che aveva osato attaccare la Cazzòla su per i fogli stampati.

Verso la metà del 1862 la compagnia si sciolse e il Salvini si recò a Londra. Quindi ancora al Fiorentini di Napoli dove ottenne tale un trionfo nell'*Otello*. che gli spettatori, dopo usciti dal teatro, furono ancora presi dall'impeto dell'entusiasmo, rientrarono nella sala, fecero riaccendere i lumi e l'artista dovette presentarsi di nuovo, mezzo vestito e mezzo spogliato a raccogliere l' ovazione. Nel 1865 al teatro Niccolini fu rappresentata una *Francesca da Rimini* (del Pellico) assolutamente *monstre*: Francesca era Adelaide Ristori, Paolo, Ernesto Rossi, Lanciotto, Tommaso Salvini, Guido da Polenta, Lorenzo Piccinini e il Paggio, Antonio Bozzo. L'avvenimento è ricordato da una epigrafe che fu posta allora nell'atrio del Niccolini.

Nel '68, morta la Cazzòla, col Salvini entrò in compagnia la Marini. Ella doveva lottare, per la fama, con la Tessero e la Pezzana, e il Salvini si dette a tutt'uomo ad ammaestrarla. « Mi chiamerò sempre soddisfatto di aver servito di guida — dice egli stesso — a una attrice così volonterosa ».

Nel 1869 fu in Spagna e in Portogallo. E, nel 1871, formata una nuova compagnia, dopo un breve corso di recita di allenamento a Bologna, partì alla volta di Buenos-Ayres. Qui il Salvini era tuttora sconosciuto. « La gente, leg- « gendo sui manifesti il mio nome, si « domandava se ero tenore o balle- « rino ». Ma, dopo la prima recita, il trionfo fu assoluto. Quei latini-americani innalzarono un arco e il Salvini dovette passarvi sotto, incoronato come un imperatore, quando si recava al porto per ritornare in Italia. E la fiumana del popolo rumoreggiava : « *otra vez ! otra vez !* ». Da Buenos-Aires passò a Montevideo, ove ottenne non minori plausi. Tornato in Italia fu al Valle di Roma col Rossi. Quindi tornò in America, negli Stati Uniti. Recitando in italiano, in paese di lingua e di tradizioni inglesi, ottenne un successo non minore sostanzialmente, da quello dell'America del Sud. La critica dichiarò *la più perfetta* la sua interpretazione di

Otello. Allora il Salvini visitò tutte le principali città degli Stati Uniti, dove conobbe il Longfellow, il poeta che si dilettava di parlare con lui « in puro toscano ». Fu nella Nuova Orleans e all'Havana, quindi ancora a Nuova-York e poi a Rio Janeiro. Affari d'oro e trionfi a bizzeffe. E quindi, invitato a tenere alcune recite al Drury-Lane di Londra, vi si trasferì. Fu nel 1875, dodici anni dopo la prima visita (1863). Al Lyceum Theatre era Henry Irving, l'artista aristocratico e dell'aristocrazia. Recitava l'*Amleto*. Salvini recitò l'*Otello* e vi ottenne unanime il più favorevole consenso. Il poeta Browning lo iscrisse all'Atheneum Club, onore ambito da molti chiarissimi uomini. Nel 1876 ritornò ancora a Londra per una *tournée* e vi conobbe una giovinetta gentile che fu poi sua moglie. Fu a New Castle, Manchester, Liverpool, Edinburg, Glasgow, Dublino, Belfast, Birmingham e di nuovo a Londra, dove avendo contratto una noiosa infermità, dovette rinunziare a finire il corso delle sue recite e tornare in Italia.

Il 22 febbraio 1877 fu al Ring Theatre di Vienna con l'*Otello*, quindi a Pest, a Praga, a Berlino onorato e acclamato ovunque da principi e da popoli. A Berlino fu messo a prova il carattere del Salvini, quando, avendo i principi desiderio che egli andasse a corte, gli fu proposto, secondo l'etichetta, che egli stendesse all'uopo una supplica. « Se gli augusti personaggi hanno desiderio di vedermi non hanno che da comandarmi di presentarmi a loro ». La cosa era un po' difficile; ma la corte, alla fine, mandò l'invito.

Nel 1879, gli morì la moglie. Per il Salvini fu un colpo grave. Ma l'arte lo consolò. Ricompose la compagnia, percorse tutta l'Italia; fu a Trieste e di nuovo a Vienna. Fu a Pest e a Odessa dove restò dal 15 gennaio al 1.° febbraio del 1880: si portò in Rumenia, e, nel novembre, ancora nell'America del Nord, a New-York a recitare *in italiano* con una compagnia inglese che recitava naturalmente *in inglese*. Difficoltà non indifferenti, ma successo ottimo. Così il Salvini iniziò e portò a termine la seconda *tournée* negli Stati Uniti. L'accoglienza di tutte le città visitate e specialmente di Boston fece esclamare al Salvini: « Se non fossi italiano vorrei essere americano ». Conobbe il Booth, artista famoso, e Edwin Forrest e il Davenport.

Tornato in Francia e quindi in Italia nel 1881, nel 1882 lo troviamo in Egitto, poi, ancora in Russia, al teatro Maria di Pietroburgo, poi a Mosca e poi, finalmente! a Firenze per un po' di riposo, durante il quale studiò il carattere di re Lear, poi ancora un nuovo personaggio: Coriolano.

Nell'85-86, fece la quarta visita in America. A New-York, diede alcune recite col figlio Alessandro, ottimo attore, che recitava in inglese con Clara Morris la grande attrice e fu molto caro ai pubblici degli Stati Uniti e che sarebbe arrivato certo alla fama se non fosse morto anzi tempo.

Tornato in Italia, rimase in Firenze per tutto lo scorcio del 1886 e quasi tutto l'87, *a riposo*. Ma, sulla fine di quell'anno gli proposero ed accettò di recitare al Valle di Roma. Il pubblico era stato ormai abituato alla commedia borghese; gli autori italiani e francesi avevano pensato di far servire la scena alla legislazione. La *Morte Civile* finiva così: « Legislatori, guardate! » Il pubblico insomma era stato allontanato da tutto ciò che era leggendario o biblico, per ciò che fosse della vita d'ogni giorno. Ed ecco Tommaso Salvini a rievocare *Otello* e il *Saul* con immenso effetto e con successo clamoroso.

Nell'88, a sessant'anni rappresenta a Firenze, al Niccolini, la parte di David giovinetto, nel *Saul* dell'Alfieri, e accetta, di poi, il contratto per una quinta *tournée* nell'America del Nord. Furono 36 rappresentazioni di *Otello*, 35 del *Sansone*, 20 del *Gladiatore* e 12 della *Morte Civile*. Centotrè recite in tutto. Dopo di che stabilì di congedarsi dal pubblico americano, avendo notato che il recitare, che per lo innanzi era stato per lui cosa naturale e spontanea sempre, cominciava a diventare, dopo i sessant'anni, un esercizio faticoso. Si ritirò, lasciando in America il figlio Alessandro, sul quale egli aveva concepito le più alte speranze e che gli morì poco dopo. Tornò in Firenze col desiderio e colla speranza di godere un poco di tranquillità. « Tranquillità, vana parola! ». Andrea Maggi gli propose di fare la parte di Iago, nell'*Otello*, ed ecco il Salvini, nella stagione 90-91, a *fare i teatri* con quella parte, sostenendo quella di *Otello* il Maggi. A quest'epoca terminano i suoi ricordi. Ma nel 1903 egli recitava ancora a fianco di suo figlio Gustavo, mostrando ancora tutta la vigoria di un giovane e a quattro mesi dalle *recite di addio* date col figlio Gustavo egli stava trattando per recarsi

nell'America del Nord. « A settantacinque anni! Esclama il Rasi. Ma settantacinque anni, per Tommaso Salvini, non sono che venticinque anni per la terza volta. Ho veduto un suo ritratto, del 1909, con questa dedica: Al mio amico, ecc. il giorno in cui compio venti anni. . . . per la quarta volta. Tommaso Salvini ». In realtà, la vita di questo meraviglioso attore, non fu che un susseguirsi di giovinezza. E la sua vita fu vissuta completamente. Tutti i popoli, dalla Russia alla California, lo applaudirono freneticamente. Dovunque passò, egli sollevò il magnifico sussulto dell'entusiasmo. Egli ebbe la forza, la bellezza, la gloria. La vita sua non conobbe l'insidia del male fisico, altro che rarissime volte. La sua anima ebbe dolori profondi: ma il ministero dell'arte tenne salda la sua resistenza. Ebbe trionfi di cui ancora èsiste l'eco. Li meritò. Chè oltre all'ingegno — indispensabile base — ebbe una vigoria e una tenacia di volontà da sgomentare. Forse per questo egli ama considerarsi un uomo del nord. Nord, dell'Italia. Più nord possibile, ma dell'Italia sempre. Questa sua eterna preoccupazione dell'arte, questo amoroso e attivo sacerdozio gli evitò la disperazione in dolorosissime contingenze: la morte del padre, la morte della donna che egli amò tenerissimamente: Clementina Cazzòla; la morte della sua seconda moglie e quella del figlio.

Altri dolori non conobbe, chè il trionfo venne a lui molto per tempo (a diciotto anni il suo merito non si discuteva più) e crebbe continuamente fino all'apoteosi. « Se io mi facessi a scrivere la storia teatrale dell'ultimo cinquantenario, dice il Rasi, dovrei cominciare da Tommaso Salvini, artista possente, formidabile, colossale, classico nel significato puro della parola. Ab Jove principium! ».

Se l'equilibrio e il sistema delle forze dell'organismo fisico e dell'intelletto sono caratteristiche del popolo italiano, nessuno potrebbe vantarsi più di lui ed esaltarsi figlio d'Italia.

Egli sapeva cantare: era dotato di voce baritonale, era capace di fare dei magnifici duetti (come egli racconta); sì che a un dato momento, all'inizio della sua carriera stette in forse, quale sarebbe stato migliore destino e più logico per lui, se diventare un attore drammatico o lirico. « Presi lezioni di musica dal Terziani a Roma: e mi produssi, in una accademia per benefizio, col famoso tenore Bocardé e con la Monti soprano, cantando il *duetto* del *Belisario* e l'*aria* della *Maria di Rohan* e la *Settimana d'amore* del Nicolai. E non fui terzo in questa triade ». Nuotatore, ballerino « da farsi desiderare dalle signore », schermidore *quasi professionista,* uno dei migliori giocatori di bigliardo d'Italia e appassionato in questo gioco tanto, da restare una volta a Bologna, più che per l'impegno teatrale, per accordare o prendere (non ricordo) una rivincita; cavalcatore che nessun cavallo riuscì a sbalzar di sella; dotato di una forza muscolare « accresciuta dal continuo esercizio » che lo metteva in grado di alzare con un braccio solo « un uomo seduto su una seggiola e porlo sopra un bigliardo ».

Sapeva perfino cucire, ricamare e comporre una quantità variata di piccoli oggetti decorativi e inventare giochi che riuscissero grati alle brigate degli amici.

Tale fu questo dominatore di folle, per il quale tutti i pubblici ebbero fremiti e deliri possenti e per il quale solo furono scritte tragedie e drammi. Il Giacometti scrisse il *Sofocle;* Ippolito d'Aste il *Sansone.* Tale fu questo titano della scena, la cui arte fu classica nel significato più alto e più severo della parola: nel senso cioè di contegnosa e perfettamente equilibrata. Egli studiava come un lottatore cocciuto si addestra: e da tanto studio nasceva una limpida e naturale umanità.

Certo, l'umanità di Tommaso Salvini doveva appartenere ad una umanità eroica. Vale a dire ideale. Ma pur *naturale,* se non vogliamo negare la *realtà* dell'*eroico* che è nella storia e in noi.

Adesso egli *si è placato.* Nella sua Firenze egli assapora le gioie di una robustissima vecchiezza. Mi è sfuggita questa parola. Ma confesso che davanti a Tommaso Salvini ottantacinquenne, pronunciandola, mi par più che di fare ingiustizia all'Uomo, di offendere la realtà.

Cesare Lodovici.

I TEATRI CELEBRI

Teatro Manzoni.

Questo teatro sorse ad iniziativa di un gruppo di signori amanti dell'arte, che in attesa dell'allora decretata demolizione del Teatro Re e approfittando delle buone disposizioni del Municipio, al quale interessava di sistemare convenientemente le aree circostanti alla Galleria, avevano raccolto adesioni fra le più cospicue personalità e avevano fondata la società del *Teatro della Commedia*, sostituito poi questo nome con quello di *Teatro Manzoni*. Il capitale adunato era di seicentomila franchi in sessanta azioni da diecimila lire ciascuna.

A comporre il primo Consiglio di amministrazione furono chiamati il sen. Leopoldo Pullè, Antonio Mazzorin e i compianti marchese Apollinare Rocca-Saporiti, nob. Alessandro Melzi, marchese Luigi Crivelli, ing. Carlo Cereda, e nobile Luigi Cusani.

Luigi Gabrinski Broglio (fot. De Marchi)

E da questo Consiglio che vennero iniziate e condotte a fine le pratiche col Municipio di Milano, per l'acquisto dell'area, concessa a condizioni di favore, perchè sorgesse il nuovo Teatro, i cui lavori vennero principiati nel 1871 su progetto dell'architetto Scala e sotto la direzione dell'architetto Casnedi e del pittore Bertini, i quali non mancarono d'introdurre nel primitivo progetto alcune modificazioni.

L'area che occupa il Teatro, condotto a fine nel 1872, è di 1550 metri quadrati circa e il capitale da seicentomila lire fu quasi immediatamente elevato a 900.000 lire in azioni di dodicimila lire, anzi che di diecimila.

La rappresentazione inaugurante il nuovo Teatro avvenne il 26 dicembre 1872 con la compagnia Bellotti-Bon, la quale recitò in quell'occasione il *Falconiere* di Leopoldo Marenco e *La tazza di the*.

Il primo dirigente il Manzoni fu il compianto cav. Eugenio Lombardi, che già era investito di tale funzione nel demolito Teatro Re. A lui successe, nel 1898, il cav. Giacomo Brizzi e nel 1902 il conte Luigi Gabrinski-Broglio.

Sino al 1912 il Teatro fu gestito direttamente dalla Società Proprietaria, a

mezzo del proprio Consiglio di Amministrazione e dei dirigenti, per contratti con i capocomici. Nel 1912 venne invece affittato alla Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni, ora Tina di Lorenzo-Falconi, e per il prossimo triennio 1915-1918 al Conte Visconti di Modrone e a Praga.

La Compagnia Tina di Lorenzo-Falconi gestisce il Teatro per proprio conto e quando non vi recita essa stessa, ne cede l'esercizio ad altre Compagnie. Il Consiglio di Amministrazione si è però riservato il diritto di controllo e di sorveglianza.

Al Manzoni, se nessun artista di fama vi ha debuttato, hanno però tutti recitato a più riprese e non pochi in questo Teatro hanno avuto il battesimo della celebrità. Inutile poi avvertire, che i più resistenti successi del Teatro drammatico italiano vantano la sanzione del Manzoni. Sotto questo riguardo il Manzoni potrebbe essere motivo di uno studio di non poco interesse, ma per ciò fare occorrerebbe ben altro spazio di quello concesso a delle note che si limitano a semplici notizie.

Ci limiteremo pertanto ad uno sconfortante rilievo, che, fatta eccezione della commedia del Giacosa: *Come le foglie*, nessun lavoro di autore italiano può vantare al Manzoni numero di recite e successo finanziario che si avvicinino in qualche modo a quelli delle produzioni francesi, specialmente se *pochades !* . .

NOVITÀ RAPPRESENTATE
in Italia nel 1913

La Gorgona: quattro atti di **Sem Benelli**. — La nuova tragedia dell'autore della *Cena delle beffe* ha avuto il battesimo irredentista di Trieste il 15 marzo, al teatro Rossetti, dove la recitò la Compagnia dei Grandi Spettacoli. E nessun pubblico poteva essere più propizio ad un trionfo, che nelle altre città italiane si abbassò di tono, prese più eque proporzioni, finì in un contrastato e mediocre successo di stima all'autore. Ed infatti non poteva essere altrimenti. Se difetti sono in tutte le opere di Sem Benelli, questa ne contiene tanti che infirmano in modo irrimediabile i suoi pregi e la dimostrano tragedia stentata e forzata, ampollosa sempre, artificiosa spesso, salvata qua e là da brani lirici che, se pure intempestivi, hanno però sempre la virtù di afferrare e condurre all'applauso l'attenzione languente degli spettatori. Come opera di teatro *la Gorgona* è un errore, equivalente al *Mantellaccio*; come opera di poesia, se anche lo supera, è inferiore d'assai alla *Rosmunda*: sotto ogni lato quindi è un passo indietro nell'arte, anche solo benelliana.

Ma passiamo ad un esame degli elementi costitutivi della tragedia per valutarne il contenuto e la forma. L'azione si svolge a Pisa nel 1113 e vorrebbe comprendere in un solo dramma una vicenda intima ed una più vasta, civile ed epica, allo stesso modo che fece Gabriele d'Annunzio colla *Nave*. Infatti, malgrado molti programmi di arte antidannunziana, la *Gorgona* non è altro che una cattiva copia della *Nave*, un'edizione di quella grande tragedia, impicciolita e diminuita, con minore impeto drammatico, minore vastità di visione ed assai minore ala di poesia. Il primo atto ci mostra una partenza di pisani per un'impresa marinara, la benedizione delle navi ed una lunga serie di discorsi enfatici che sanno di elogi funebri un miglio distante. Finalmente si sa che un Arrigo è stato designato capo dell'impresa, mercè l'arte sottile e la potenza della contessa Matilde, e che un giovine, Figuinaldo Lamberto, è invidioso dell'onore che non gli è toccato. Questo Lamberto investe infatti con gentilezza d'animo non comune il fortunato rivale e gli propone un dilemma che fu l'insegna dei briganti d'ogni tempo: o lascia andare me alla bella impresa, o guai a te! Siccome l'argomento è solo di violenza ed Arrigo non ha, a quanto pare paura, se ne infischia di Lamberto e va per la sua via di mare. Allora il Figuinaldo pensa alla vendetta, perchè dinanzi a tale affronto è santa la vendetta. Arrigo ha lasciata in Pisa una fidanzata, la Gorgona; ebbene egli gliela ruberà. A questo voleva giungere il primo atto, che serve di premessa e che non potrebbe essere più vano, e non potrebbe condurre l'azione al punto voluto dall'autore, per vie peggiori e più equivoche. Infatti da questo solo primo atto ci appaiono repulsivi tutti i personaggi della tragedia, da quell'Arrigo che si giova della contessa Matilde per esser capo di gente, a Lamberto Figuinaldo che diventa un mascalzone da strada non appena gli affari gli vanno per traverso, a quella Gorgona infine che è fidanzata d'Arrigo e che, come vedremo, è pronta ad innamorarsi di Lamberto. È questo infatti il nocciolo del secondo atto.

Marcello Figuinaldo, il padre di Lamberto, padre di romana rigidità, comanda una falange di fiorentini che sorvegliano Pisa, vedova di uomini, affinchè nessuno attenti alla fedeltà delle donne rimaste. Ma Lamberto che ha quegli onesti propositi che sappiamo, è riuscito a penetrare nel sacrario della città, proprio dove la Gorgona, vergine eletta, custodisce la lampada votiva. Egli entra, la sorprende, pieno di mala brama, ed ogni ferocia gli muore in petto, non perchè lo commuova la bellezza della donna, o la santità ond'è avvolta, ma perchè ella lo ama. Questa verità lo rende titubante, timoroso, innamorato: cadono, i suoi propositi, ma solo per risorgere al quart'atto. C'è qui un arresto di tutta la sua volontà e quello che è umano succeda tra due che si vogliono bene, specialmente quando c'è di mezzo un terzo, in barba al quale vogliono farla entrambi, non succede più. La ragione? Mistero. Amor platonico? No. Perchè più tardi Lamberto ritornerà dalla Gorgona e giustamente per averla, prima di morire. Sta il fatto ch'egli è preso in trappola, prima di fuggire e condotto, siamo al terz'atto, davanti al padre, Marcello. Questi, come abbiamo veduto, è inflessibile. Che Lamberto sia suo figlio non è ragione che basti a salvarlo; la legge vuole che egli sia punito e morrà. La Gorgona stessa venuta a pregarlo non lo commuove. Nella sua giustizia Marcello è come un monte: figura fino a qui logica, per lo meno.

Ed ecco che il figlio in un ultimo colloquio col padre, gli dice di essere rassegnato sì a morire, ma non a perdere la Gorgona dalla quale non ha avuto che una semplice parola di amore. Ed allora questo padre ineffabile, questo giustiziere inflessibile, che ha condannato a morte il figlio solo perchè ha osato penetrare nelle mura di Pisa, egli che è incaricato di salvaguardare la purezza delle donne pisane, dice al figlio: vai pure, va ancora una volta a ritrovarla. Purchè domani tu sia di ritorno all'alba. Se non torni mi darò io al carnefice in tua vece. Sorvoliamo sulla nullità di questa minaccia, perchè se il padre crede di poter pagare la giustizia con la sua testa, in luogo di quella del figlio, avrebbe dovuto farlo subito poichè ogni padre sulla fine della vita ha il dovere del sacrificio per il figlio valido a cui lunga speranza di felicità sorride; ma vediamo invece come questo modello di uomo perfetto, saputa ancora vergine, per un miracolo che allo stesso publico è sfuggito, la Gorgona, ritorna a metterla nelle braccia del figlio con un esito non dubbio, questa volta! Se un traditore qui v'è, è proprio questo Marcello Figuinaldo, specchio di santità a tempo perso. L'ultimo atto, seconda edizione di *Giulietta e Romeo,* ci mostra l'alba che sorprende i due amanti ancora insieme. Spasimante, Lamberto, nella certezza di aver ucciso il padre suo, si uccide alla sua volta. Ma il padre non si è ucciso affatto: viene ad annunciare il ritorno dei Pisani vittoriosi e la liberazione del figlio. Tutto andrebbe per il meglio se non ci fosse il cadavere intempestivo di Lamberto... Bastava che invece di precipitare gli eventi avesse aspettato un quarto d'ora. Quando si dice gli orologi ... Scherzi a parte, tutto qui dipende dal caso, e non dalla necessità, e tutto perciò è falso, teatralmente. Di che vacuità psicologica siano poi le persone è dimostrato dallo stesso argomento. Rimane la parte lirica, dove si salva ogni poeta che non sappia fare del teatro. Vi sono delle tirate: una al primo atto, benedicente la fortuna marinara di Pisa, e fatta per un applauso nazionalista; una al terzo del padre combattuto fra la pietà ed il dovere, fatta per le anime sensibili; e v'è infine il simbolo racchiuso nella lampada votiva; per cui tutti i gusti sono soddisfatti. Sinceramente, no: ad ogni lavoratore cosciente è doveroso il rispetto e noi ne abbiamo molto e stima ed ammirazione per Sem Benelli. Ma fino ad applaudire *la Gorgona* che è andata a mendicare un trionfo là dove non si applaude l'arte ma un nome italiano, per quello che di perduto ha questo nome, sinceramente, no.

A Trieste si volle Sem Benelli alla ribalta prima che il lavoro cominciasse; e quell'ovazione ci dice l'animo del pubblico ed avrebbe trovato concorde tutta l'Italia; ma al calar della tela, a lavoro finito, la severità di un giudizio sincero sarebbe forse stata più savia cosa, di un mentito consenso.

L'esecuzione, lodevole da parte della Paoli, fu infelice sia da parte del Tumiati e del De Antoni che erano i due Figuinaldi, padre e figlio. Ottima la messa in scena. La compagnia che ha percorso poi tutta l'Italia ottenne dovunque con *la Gorgona*, tiepidi successi e tutta la critica concorde, pur velando l'asprezza della disapprovazione dietro frasi d'una corretta ipocrisia, ha espresso in termini abbastanza chiari la sua condanna definitiva.

La porta chiusa; tre atti di **Marco Praga.** — Marco Praga è considerato come uno dei nostri autori più valenti di teatro ed il decenne silenzio in cui s'era rinchiuso rialzava se si potesse dire il suo prestigio e l'interesse intorno alla sua persona. Perciò l'annuncio di una sua nuova commedia suscitò tutta la più naturale ed acuta curiosità di un pubblico che, assiepatosi la sera del 14 gennaio al teatro Manzoni di Milano, presentava l'aspetto più completo che si potesse desiderare. Interpreti Tina di Lorenzo, Febo Mari, Giuseppe Sterni, Armando Falconi e Camillo Pilotto delle parti principali, la commedia fu tutta ascoltata con attenzione, ma il vero entusiasmo non lo ottenne che dopo il primo atto e ciò forse a causa della costruzione, se si potesse dir così, rovesciata del lavoro.

La porta chiusa ripresenta un conflitto che ha una certa abitudine delle scene, ma vuole prospettarlo sotto un aspetto psicologico nuovo. Guido Querceta, messo in sospetto da vaghi mormorii, da insinuazioni, da oscuri istinti, sospetta di non essere figlio di Ippolito Querceta, ed una sera investe con un'incalzante foga un vecchio amico di casa, Decio Piccardi dal quale strappa la confessione della verità. Decio Piccardi fu l'amante, per anni, di sua madre, Donna Bianca, ed egli è il nato da quest'amore. Qui dovrebbe nascere il dramma, nell'animo di Guido, secondo l'intenzione dell'autore, e qui invece virtualmente, il dramma finisce. Troppo debole è la persona di questo adolescente, troppo anormale e morbosa la sua sensibilità, troppo eccezionale tutta la sua costruzione psicologica, perchè le sue grida ci sembrino sincere, vera la sua disperazione, verosimile la sua condotta. Eccolo nella notte della rivelazione ascoltare dalle labbra del padre, Decio, la storia della sua nascita, storia che egli insofferente non vorrebbe gli venisse neppur detta e che il pubblico ancora non sa a qual titolo sia inserita al centro di un dramma. L'antefatto che i buoni tecnici di un teatro sia pure di cartone, mettevano in bocca ai loro personaggi, appena alzato il velario, arriva qui nel bel mezzo del lavoro, ingombrando naturalmente, senza produrre alcun mutamento poi nella psicologia di Guido; antefatto quindi non necessario. Ed ecco sui due sopraggiungere la madre, Donna Bianca, ed ecco un'altra scena, con un nuovo racconto, scena e racconto che sarebbero di una violenza anche eccessiva, se non avessero un vizio di costruzione. Perchè una magistrale scena agisca sul pubblico che ascolta, bisogna che cominci coll'agire sul personaggio direttamente coinvolto all'azione: invece Guido rimane psicologicamente identico alla fine del secondo atto, com'era alla fine del primo atto. Tutta questa violenza non ha

mosso nulla; sono parole; l'atto è statico. Il terzo atto ci mostra la partenza del giovane per l'Africa dov'egli va a guarire il suo male.... lo accompagna Decio Piccardi. Ed il velario si chiude. Come si vede, l'intenzione di Marco Praga è palese: egli voleva mostrare, anzi rimostrare l'ingiustizia del peccato, ricaduta sul frutto della colpa, e là dove altri avevan posto lamenti e disperazioni che partivano da cause esterne, egli ha voluto sostituirvi le cause interne, l'anima del giovane colpevole senza delitto. Ma fatalmente egli è ritornato all'antico. Le parole che Guido pronuncia al secondo atto noi già le conosciamo, e manca solo il vocabolo « bastardo » perchè Guido ridiventi lo scrupoloso onesto giovine del teatro del 1830. Ancora egli si preoccupa di chi sorride al suo passare, di chi non lo saluta, di chi mormora... tutti ferravecchi della parte stereotipa del figlio naturale. Tutti gli altri personaggi avrebbero dovuto essere sfondo ed aiuto a quest'uno, e sono infatti a tale scopo incolori o di maniera. Ippolito Querceta fu il solo, anche grazie all'interpretazione perfetta di Armando Falconi, a vivere una sua vita sulle scene. Il nobile *blasé* che sa del fallo della moglie, della sua non paternità, e che chiude un occhio, anzi tutti e due, e tiene in casa il vecchio amante della moglie, è una figura solida, e più vera delle altre, e, francamente, spesso anche assai più simpatica, contrariamente alle intenzioni dell'autore.

Malgrado tutti questi difetti, il lavoro piacque, tranne qualche contrasto al terzo atto. E proseguì la sua via, egregiamente, dovunque. Gli era guida sufficiente il nome dell'autore e fiamma alimentatrice la speranza che, tornato com'è al teatro, ci rimanga e ci dia con le sue forze, poichè le possiede, nuove commedie e migliori.

Mollie; tre atti di **Antony Warton**. — L'intelligenza di quella geniale artista che è Emma Gramatica si è volta con acume a una produzione teatrale che sembra sconosciuta ai nostri capicomici: l'inglese. Dopo averci fatto conoscere quel perfetto capolavoro che è *Candida* di Shaw, dopo esser stata interprete sapiente della *Seconda moglie* di Pinero, e prima di cimentarsi alla resurrezione della *Professione della signora Warren* di Shaw, dramma potente ch'ella ha risollevato a giusta luce, ha voluto portar sulla scena anche un tenue e delicato lavoro di Antony Warton, *Mollie*, che se muove da uno spunto comune con altri lavori, *La piccola cioccolataia*, per esempio, procede però con un'ingenua rapidità di movenze e con quella infantilità tutta inglese che lo rinnovano e gli danno nuova veste e nuovo fascino. Mollie è una *divette* d'operetta, la cui onestà è in continuo pericolo per le pretese di chi l'ha lanciata per il cammino dell'arte, e che, per salvarsi, approfitta un giorno d'una *panne* d'automobile ed invade la casa di campagna d'un pacifico borghese che ha in odio donne e città. Naturalmente succede che la fanciulla ne fa tante e d'ogni genere al povero Maxwell e ai suoi amici, che essi non sanno come liberarsene. Il misogino protesta fino alla sgarbatezza, fa intendere alla fanciulla che preferirebbe una sua partenza; ma poi... si arrende, ed allora si accorge (beato lui! Noi ce ne eravamo accorti da un pezzo) che è innamorato della fanciulla.... e la commedia lietamente si chiude con un matrimonio che appare all'orizzonte. La favola è niente, o è la solita, costruita colle monellerie e colle follie di una fanciulla impertinente, che può essere Giacomina o Michelina o Mollie... ma dove c'è quasi una identità di apparenza, c'è una diversità di sostanza. Giacomina e Michelina sono tipi creati dagli autori per suscitare il facile riso, per illudere il pubblico su una franchezza che non esiste, per giustificare le trovate più audaci della commedia, sono insomma anormali che tengono dell'ingenuo viziato e del burlesco farsaiolo. Mollie invece è così, nella vita inglese, è viva e vera, perciò meno comunicativa sulla scena, ma più umana: Giacomina e Michelina sono più complicate, sono bambole piene di sorprese, miracoli di meccanica; Mollie è una fanciulla che si salva come può, semplice veramente, ingenua veramente, e perciò, malgrado tutto, originale.

Emma Gramatica, impareggiabile, fece applaudire la commedia che il pubblico trovava fuor di moda, e la fece replicare per una decina di sere al Filodrammatici di Milano, dove la prima volta fu recitata il 3 gennaio.

L'esiliata; quattro atti di **Kistemaekers**. — La fecondità di questo scrittore belga, che colla *Fiammata* si è acquistata, quasi di sorpresa, una gloria in Francia che una ventina di precedenti lavori non gli avevano data, è veramente prodigiosa. Ma questo prodigio si combina purtroppo colla più insulsa vuotaggine di idee e colla più banale volgarità. L'*Esiliata*, che caduta a Parigi, si poteva sperare ci venisse risparmiata, è venuta a chiedere il giudizio del pubblico milanese il 25 novembre, al teatro dei Filodrammatici, nell'interpretazione della compagnia Reiter Carini, e, sebbene l'*Imboscata* dovesse averci insegnato di già la bassezza cui è arrivato questo autore, buon pubblico accorse e, per buona sorte, fischiò. Questa commedia infatti non agisce nemmeno sugli ingenui, sorprendendo, e se altra volta bisognava opporsi alla mistificazione artistica di cui il Kistemaekers era l'esponente, questa volta basta da sola l'opera per avere la condanna, senza possibilità d'appello, che si merita. Ma vediamo di che si tratta: l'azione si svolge in un regno ipotetico, nei Carpazi, dove un movimento rivoluzionario si prepara col favore di un bel francese Virey, di una principessa Isabella e di suo cognato Leopoldo, che è anche morfinomane, oltre che cospiratore. Dall'altra parte (leggi: reazione) stanno il principe ereditario Francesco Rodolfo, che è anche marito di Isabella (da cui si capiscono i dissensi famigliari inevitabili) ed un ministro Streck che è talmente devoto alla dinastia da essere l'amante della principessa moglie di Leopoldo (doveri professionali). Questa la situazione iniziale, viva di contrasti cinematografici o marionetti-

stici. Ma Isabella, per affinità di idee politiche forse, ma più per la irresistibile malia dei francesi (oh, i francesi!) si innamora di Virey. Streck che è furbo si impressiona: sarebbero complicazioni internazionali! E, poichè quel signor Virey è sospetto di idee avanzate, pensa gentilmente di sopprimerlo. È così semplice: una partita di caccia: un colpo sbagliato: una disgrazia...

Ma c'è qui un nuovo personaggio, Marcellina, francese anch'essa, e per conseguenza irresistibile. Virey ama lei, essa ama lui... Quindi, poichè Marcellina ha, fin da fanciulla, l'abitudine di ascoltare agli usci, scopre il complotto: lo svela a Virey, il quale (oh, eroismo!) non si spaventa, ma vorrebbe affrontare l'evento. All'atto successivo sappiamo che, essendosi scoperte delle carte compromettenti, Virey non sarà più ucciso casualmente, ma verrà giustiziato: questione di formalità! Isabella però protesta e parla a Streck: o lo liberi o dirà che egli è stato l'amante della principessa! Il ricatto non riesce: il principe sapeva della relazione. La morte sembra inevitabile, quando .. scoppia la rivoluzione. Il principe ereditario Francesco Rodolfo viene ucciso; Virey liberato; Isabella ora che è vedova lo vorrebbe per sè, ma lo trova fra le braccia di Marcellina; perdona ad ambedue e muta orientamento; il principe Leopoldo, che non fa più uso della morfina e che è stato eletto re costituzionale, se la sposa, ed Isabella si contenta. Ma il pubblico dinanzi a tale evidente mala fede non è stato contento, ha reagito e protestato.

Il dramma, come cinematografo, era di troppo lungo metraggio; il cinematografo, come dramma, era di troppe parole. Bisognerebbe quindi consigliare al signor Kistemaekers di scegliere uno dei due mestieri, o l'autore drammatico, o il direttore di una casa produttrice di pellicole. Anche dal punto di vista commerciale, combinare le due mansioni, è un cattivo affare. Almeno così, in Italia....

La bandiera; tre atti di **Sylvaine** e **Monezy Eon**. – È una di quelle comediole piene di grazia scintillante che la Francia sa produrre frequentemente poichè basta alla loro vitalità l'arguzia del dialogo e l'abilità di un interprete. Non agitano idee, non ambiscono neppure ad essere novità, nel senso originale della parola; sono dei piccoli niente, ma questi niente sono deliziosi. Così era *l'Ammiraglia* di A. Mars, così è questa *Bandiera* che la compagnia Galli Guasti-Bracci-Ciarli ha recitato il 27 novembre al teatro Olympia di Milano. Una donnina allegra, Irma de Montmeillan, giunta ad un momento critico della sua vita, pensa all'avvenire. Passando attraverso unioni più o meno effimere, a gioie più o meno intense, ella s'è fatto un discreto gruzzolo che le permette di guardare con fiducia all'indomani. Ma quello che comincia ora a disturbarla è l'ieri. Non è rimorso: se dovesse ricominciare la vita, rifarebbe forse la stessa via: ma si sente presa dalla nostalgia dell'onestà. Immagina quali debbono essere le gioie della donna per bene, vorrebbe poter fare anch'essa le visite al martedì, ricevere signore, borghesi anche, ma vere signore.

La soluzione c'è: prendere marito. Il marito è la bandiera che giustifica, che difende, che riassume la vita della moglie. Ma, venuta nella decisione di sposare, si rivolge all'amante del cuore che della sua casa gode l'ospitalità, della sua carrozza i comodi, della sua mensa le gioie. Ma questi declina l'offerta. Allora in via d'appello, Irma chiede la mano del suo protettore, barone de Lamolle. Ma anche questi, finchè si tratta di spendere quattrini sì, ma spendere anche il nome è troppo. Rifiuta. Ultimo a comparire è un maestro d'ortografia che viene a darle lezione. A questo poveraccio che trascina penosamente la sua miseria, Irma fa balenare il luccichio della sua ricchezza, ed offre la mano. Al maestro la ricchezza fa venire l'acquolina in bocca... ma è retto. Quella mano è un mercato.... Ma Irma lo rassicura: non è poi tanto ricca. Allora il mercato non c'è più; e il maestro se la sposa, sempre però con una spina sentimentale nel cuore. Povero maestro, non vorrebbe che si credesse che ha fatto un affare! Divenuta moglie onesta, Irma si vorrebbe prendere un amante: questo è nel nuovo ordine di idee nel quale è entrata. Ma il marito prende a schiaffi l'amante e minaccia il divorzio. Per carità! Ora che ha un marito che sa *anche* dare degli schiaffi, Irma non vuol perderlo. E fa placare anche quel suo scrupolo che in fondo in fondo c'è sempre, gli dimostra come della sua ricchezza la parte maggiore sia frutto di oneste speculazioni in Borsa. Il maestro, ora non più tale, si rasserena tutto: sorride e, con decisione veramente geniale, conclude: allora il denaro guadagnato . . . . altrimenti, lo lascio a te! Nemmeno vederlo, io voglio, L'altro, quello guadagnato in Borsa (ricordati che era la parte maggiore) lo tengo io e mi contenterò.

Semplice favola, arguta, garbata, fine, scettica, ironica senza amarezza, salace senza crudezze, divertente. Il successo, che grazie anche all'ottima interpretazione avrebbe dovuto esser migliore, fu ottimo ai primi due atti, e decadde al terzo per colpa di una ultima scena mal tradotta o mal adattata al gusto del nostro pubblico, tuttavia fu tale da giustificare parecchie repliche tutte a teatro zeppo.

I pescicani: tre atti di **Dario Niccodemi**. — I pescicani sono quegli uomini dotati di forza, di intelligenza, di denaro, di tutto insomma, che nati sotto una buona stella, crescono avidi e passano nella vita affamati e crudeli, ingoiando tutto quello che viene a portata della loro bocca, specie di superuomini nietzchiani, con assai meno filosofia, ma colla stessa finalità istintiva. Dario Niccodemi ce ne presenta due: Gerardo de Grazlin e Claudio Larriège. Il primo, posto a centro del lavoro, riassume il tipo, il secondo, che vive solo una scena del secondo atto, ci mostra una degenerazione del tipo e messi a fronte i due pescicani si azzannano.

Ma raccontiamo: questo Gerardo de Grazlin

è un uomo che ha già molto vissuto quando noi lo vediamo comparire in scena: ha avuto, per esempio quattro mogli, cosa che a noi mortali capita difficilmente, ma che ai pesci in genere ed ai pescicani in particolare è invece comunissima. Di queste quattro mogli, nella sua modestia, Gerardo ne ha conservato ora una sola, Giovanna, che pensa con terrore abbastanza giustificato a quella che sarà la quinta moglie. Chi sarà? Quando sarà? Queste mogli poi per fare il loro dovere hanno dato a Gerardo un discreto numero di figli, numerosi altri egli ne ha avuto da quelle che non sono state neppure sue mogli, ed è tanto se egli ricorda quanti sono questi suoi discendenti sparsi per tutto il mondo. Tuttavia manda a ciascuno ricche pensioni, perchè oltre che prolifico, è anche ricco, forse anzi è prolifico perchè è ricco. E colossalmente ricco. Ma un bel giorno, il giorno della prima rappresentazione, quando si alza la tela, Gerardo non è più ricco: si è rovinato finanziariamente. Chiede quattrocentomila lire ad un fratello, questi glie ne dà quattro mila. Il pescecane le straccia. Altra cosa che noi mortali non faremmo.... Impegni lo premono, cambiali scadono. Una sua figlia, legittima, reclama la sua dote per potersi sposare. Dove trovare la salvezza? Entra in scena Ginevra Larriège, una cugina di Gerardo assai bella, trentenne, moglie al pescecane numero 2, il quale però ora è assente in Egitto col suo masseur, la sua manicure, il suo indovino e la sua amante. Ginevra ha schifo di quel suo marito ed ama invece Gerardo, l'uomo fatale, che divora le prede; ed è in angoscia vedendolo in cattive acque (trattandosi di pesci si può dire, anche se son cani). Un multimilionario zio di Gerardo e di Ginevra sta morendo: ma Gerardo che da lungo tempo non è in buoni rapporti col vecchio, non spera nulla da questa fonte. Ginevra invece sarà necessariamente l'erede: ed in questa previsione, la donna si offre a Gerardo, gli confessa il suo amore, gli dice la sua ricchezza di domani, gli tende la mano salvatrice. Gerardo esita: no, non accetterà. Ama sua moglie, la quarta, almeno così dice. Affronterà da solo le avversità. A tale scopo ha convocato da tutte le parti del mondo i figli spurî per comunicar loro la necessaria sospensione della pensione. Arrivano i figli, uno dopo l'altro, fanno reciproca conoscenza, vanno a mangiare insieme. Ma uno che arriva senz'essere figlio spurio, è Claudio, il marito di Ginevra. Ad Heliopolis, in Egitto, Claudio, tanto per imitare in tutto il pescecane maggiore, si è rovinato, completamente; ed ora reclama la moglie. Per che farne? Non ce lo dice, ma noi finiamo coll'immaginarlo. E forse anche Ginevra, che si rifiuta di seguire il marito indegno, che ricorre a lei solo quando ogni altra fortuna l'ha abbandonato. Ma Claudio ha buon gioco; ha trovato una lettera d'amore di Ginevra, e forte di questa scoperta pretende sotto minaccia di denuncia, l'adempimento dei doveri coniugali. Entra Gerardo, entra senza bussare: allora è lui l'amante — esclama Claudio — a lui era diretta la lettera. E l'alterco si riaccende fra i due uomini, presente la donna che è la preda. Parlano i due contendenti di nobili sentimenti di coscienza, di diritti, di doveri, ma la verità è che lo zio di Ginevra è morto lasciando la donna erede: ora Ginevra rappresenta la salvezza di quello dei due rovinati a cui ella si legherà. Perciò aspra, brutale, disperata è la contesa fra i due: Claudio leva la rivoltella e spara. Gerardo è colpito alla mano. Giovanna, sua moglie, accorre al colpo, vede, intuisce, e si dispera: per Ginevra! Per Ginevra! Era lei l'amante.... Sarà lei la quinta moglie!... Infatti Giovanna ha ragione; dopo un attimo di esitazione sensuale, Gerardo respinge definitivamente da sè la moglie rassegnata, ed accetta la mano carica d'oro che Ginevra gli offre. Il pescecane ha divorato un'altra vittima ed ha prolungato la sua vita. Dell'altro pescecane più nulla ci vien detto: forse l'avranno pescato!

Questa la commedia che fu rappresentata davanti ad un pubblico imponente al teatro Manzoni di Milano il 27 novembre, interpreti Tina di Lorenzo (Ginevra), Febo Mari (Gerardo) e Armando Falconi (Claudio). L'esito fu infelice: una chiamata contrastatissima al primo atto agli attori, tra i quali eccelse Febo Mari; quattro chiamate agli attori ed all'autore, al secondo, che pur tra le frequenti disapprovazioni, conquistò parte del pubblico per la sua violenza; il silenzio più glaciale al terzo. A Parigi, dove *les requins* erano stati rappresentati per la prima volta, interprete principale Lucien Guitry, il testo era stato assai modificato, su consigli degli stessi attori: il terzo atto era stato completamente soppresso: il dramma finiva col colpo di rivoltella, colla cruenta lotta fra i due pescicani, colla morte di Claudio; e per l'equilibrio il primo atto era stato diviso in due. Così ridotto, a Parigi, il lavoro si prestava ad un miglior successo, tuttavia anche sulle scene della metropoli le repliche furon poche, e prive del consenso generale. In Italia, il Niccodemi volle tentare la sorte presentando l'edizione originale della commedia, ma questa piacque anche meno. Difetti troppo gravi, troppo organici viziano la sostanza del lavoro, perchè la sua vita possa in qualche modo durare. Il Niccodemi deriva il suo teatro dal Bernstein, come il Kistemaekers, ed ambedue portano all'eccesso la brutalità che nel maestro è sostanza, spesso però mascherata da un abile artificio. Questi *Pescicani* sono, rispetto all'*Aigrette*, un lavoro mancato non solo ma che segna la via dell'autore il quale se non muta tende alle *Imboscate* ed alle *Esiliate*. Le pietose menzogne che hanno mascherato questo insuccesso e gli hanno procurato un discreto numero di repliche, sono forse dovute alla nazionalità dell'autore. Ma non so in qual modo si possa chiamare autore italiano questo Dario Niccodemi che se d'italiano ha il nome e la patria, s'è infranciosato al punto che il suo lavoro appare niente più che una semplice traduzione, peggio una imitazione di quello che rappresenta la tendenza attuale del teatro parigino: il suo

Gerardo, il suo Claudio sono fratelli spirituali di Mértal, nell'*Assalto*, del Bernstein, del *Tribuno* di Bourget e tutti sono figli dell' unico lavoro onesto del tipo, il *Vincitore* di E. Fabre.

La sua tecnica, la sua assenza di idee, il suo sentimentalismo che riempie i vuoti lasciati dalla violenza, i suoi personaggi senz'anima, i suoi effetti sono tutti della più biasimevole impronta francese; ed il nostro pubblico che qualche volta sembra rinsavire non ha dato un assenso chiestogli con una pretesa connazionalità, ha riconosciuto l'origine, ha ravvisata la sostanza inquinata, e, come poche sere prima aveva condannato il *Segreto* del Bernstein, che era del genere, sebben superiore, così ha seppellito con qualche rimpianto (il rimpianto sono state le repliche) questi *Pescicani* parigini.

Il colpo di stato; tre atti di **Vaucaire e Godelys**. — È caduta a Torino, al teatro Carignano, la sera del 5 marzo, e dovunque la compagnia Talli la recitò. È una commedia buffa francese con delle intenzioni satiriche che rimangono però puramente intenzioni. La politica si mesce alle vicende private con un buon gusto di dubbia lega. Si tratterebbe di rimettere sul trono di Francia un pretendente borbone, Carlo XI, e, la notte del colpo di stato, per occupare il presidente dei ministri ed altri alti funzionari, alcune signore della più pura aristocrazia, si abbassano, sempre per politica realista, a passare nei loro letti. Ahimè, il sacrificio è inutile. Avuto il denaro necessario, il preteso Carlo XI se ne è fuggito a goderselo, invece di venire ad occupare il trono. La libertà è salvata, con qualche danno nella virtù delle suddette signore .... e della commedia che, come loro, cadde senza rimedio.

La vita forte; tre atti di **Egisto Olivieri**. — È un attore questo che fa parte della compagnia di Emma Gramatica e che ha voluto cimentarsi anche nel più arduo compito di autore. Il consentimento non gli è mancato, perchè l'11 marzo al teatro Fiorentini di Napoli la sua *Vita forte* fu applaudita con sincero calore.

Non per questo si deve dire però che il lavoro abbia un reale valore artistico: è costruito con quella abilità meccanica che la professione di attore ha insegnato all'Olivieri, e con una disinvoltura di dialogo abbastanza efficace. Manca tuttavia l' invenzione e sopratutto l'intenzione. Non ha altro scopo questo lavoro che non sia quello di fare tre atti e di arrivare in qualche modo alla fine tenendo desto l'interesse del pubblico. Ora se quello dell'attore può essere un mestiere, quello dell' autore, no: è un'arte. E come tale, benchè da troppi avvilita, dovrebbe avere una sua nobiltà e chi la coltiva dovrebbe avere dei doveri, necessari come leggi.

La trama è questa: una signora amante di un uomo forte, (in questa commedia tutti sono forti) lo abbandona per un nuovo amore, ma poi ritorna, pentita al primo, e tanto si umilia che propone perfino una viltà che mostri quanto grande sia il suo amore: propone di cedere all' amico il secreto di una invenzione che dovrebbe arricchirlo, invenzione fatta dall'altro amante suo. Come si vede, argomento che può servire a far emergere solo le qualità degli attori: la Zanchi, l'Orlandini, il Casilini che interpretavano le parti principali vi si fecero infatti applaudire.

Il gallo della checca; tre atti di **Alfredo Testoni**. — È una commedia gaia, di quella gaiezza un po' superficiale, ma sincera e bonaria che è personale del Testoni. Le intenzioni dell' autore andavano forse anche più in là, ma non furono secondate dai mezzi, e spesso la tentazione di una battuta comica, di un passaggio ardito, la prospettiva di una risata sicura, furono più forti della sua coscienza artistica e la commedia ne ha scapitato, cadendo qua e là in volgarità non necessarie, perdendo la dignità della linea. Troppe volte il Testoni, per dire il vero, si è compiaciuto di un'ilarità destata con elementi esterni e meccanici, quasi da farsa; e la commedia o è un *vaudeville* vero e proprio ed allora va giudicata alla stregua degli altri suoi simili e le vien tutto perdonato; od ha più nobili aspirazioni ed allora deve evitare la confusione. Il Testoni invece vorrebbe giovarsi dei giocondi elementi del primo per aiutare e facilitare il cammino alla commedia onesta: impresa d'una difficoltà quasi impossibile. Per cui, nell'ambiguità, spesso vacilla; e se non cade, lo deve alla sua abilità ed alla sua comicità, che spesso erompe sana, fresca, irresistibile. Questo *Gallo della checca*, che fu rappresentato per la prima volta al teatro Carignano di Torino, la sera del 10 marzo e che vi fu applaudito, rappresenta compiutamente quanto di buono e di cattivo ha l'arte del Testoni.

Il protagonista è un futuro onorevole che prepara e sostiene la sua candidatura, facendo all' amore. Le sue avventure extraconiugali, rialzano il suo valore, ne accrescono la capacità, allargano la stima a tal punto che, destramente, il candidato finisce coll' adoperare questo solo mezzo di propaganda. Anzi trova il modo di farsi attribuire anche i successi nel genere del suo intraprendente segretario: e... sebbene le donne non abbiano ancora il voto, con questo metodo gli elettori lo nominano loro rappresentante in parlamento, a quel modo che egli li aveva già rappresentati nelle private funzioni coniugali.

Non nuova questa favola, ma svolta con novità, piena di brio e di gioconda piacevolezza, per cui il pubblico se pure non fu interamente convinto, fu certo divertito ed applaudì con eguale calore i tre atti, che per essere tre, forse troppi, hanno qua e là lungaggini ed è qua e là troppo spesso palese l'artifizio tecnico che li sostiene. Ad ogni modo in essi è serenità ed ottimismo, doti così rare oggidì che bastan da sole a perdonare ogni difetto ed a celare ogni vizio.

La commedia della donna muta; due atti di **Anatole France**. — La sera del

25 febbraio, dopo l'*Agrippina*, il pubblico del Lirico di Milano era giudice di un lavoro comico in due quadri, *La commedia della donna muta* di Anatole France che si rappresentava in Italia per la prima volta; e con i suoi applausi, dinanzi a quest'opera d'arte ironica e fine, il pubblico dimostrò la sua coscienza che una volta almeno l'avvertì trovarsi davanti a un capolavoro. L'argomento di queste scene è semplice, e ricorda anzi eccessivamente una commedia inglese di Ben Johnson, ma è il modo dello svolgimento che insapora la trama. Un uomo, che sposò una donna muta, afflitto da questa disgrazia della moglie, cerca un rimedio e, dopo molto, un chirurgo gli assicura la riuscita di una operazione che ridarebbe la favella alla sposa. L'operazione si fa; la lingua si snoda... Ahimè un fiume di parole esce da quella bocca e tanto diluvia la donna per rifarsi del silenzio forzato che il pover'uomo desolato chiama di nuovo il chirurgo, e si fa fare un'operazione nelle orecchie, sì da diventar sordo. Almeno così egli non la sente più....

Il garbo con cui è inquadrata questa semplice favola, il sapore arcaico di cui è soffusa, l'eleganza di tutti i suoi particolari, la forbitezza del linguaggio fanno di questo lavoro un piccolo e perfetto gioiello. Nell'edizione italiana la Paoli e il Tumiati sostenevano le parti dei protagonisti, lodevolmente.

Agrippina minore; due atti di **Pelaez d'Avoine**. — L'autore del *Napoleone* ha voluto tentare l'esperimento scenico con due atti di un dramma composto in quattro, che s'intitola l'*Imperatore*. Questi due primi, che però possono vivere a sè, per il difetto loro, difetto comune anche al *Napoleone*, della frammentarietà, espongono la vicenda di Agrippina e la conchiudono. Nei due successivi la figura di Nerone proseguirebbe ad occupare di sè il centro del dramma. In questi due primi episodi il matricidio di Nerone è due volte preparato ed alfine consumato per il pugnale dei sicari, che correggono l'errore del mancato naufragio, spingendo al buio eterno la terribile madre dell'imperatore. Ma l'importanza della tragedia sta nella necessità del delitto, che l'autore vuol dimostrare ponendo a conflitto le due anime dure e contrarie della madre e del figlio, che cozzano tra di loro violentemente di maniera che l'una o l'altra convien che ceda. Se Nerone ha la meglio, è solo perchè l'anello imperatorio gli conferisce il potere supremo. Agrippina che vuole nel figlio il continuatore della stirpe Giulia, che lo ha educato alla forza, all'audacia, alla gloria, che gli ha posto lo scettro fra le mani come una bacchetta magica, e che lo vede invece immiserirsi in chiuse follie, in vani sogni senza possibile realtà, in ferocie irragionevoli, in tutto un mondo angusto e deforme, e che gli sbarra allora la via alta di tutta la sua materna statura e che lo vuole raddrizzare da sola, è una figura tragica e di buona levatura. Il figlio che trova l'impedimento nel suo cammino volti gli occhi in basso come ha, non li leva a guardare in viso l'ostacolo ma fa sgomberare la via, e diviene matricida. Il conflitto è ben forte, in una prosa rude e concisa e le figure sono disegnate con fredda solidità. Non è ancora l'opera decisamente affermativa, forse anche per la sua natura monca, ma certo è un bel passo avanti dal *Napoleone*. Ed il pubblico del Lirico di Milano il 25 febbraio applaudì con calore autore ed interpreti, tra i quali emerse la Paoli che fu un'ottima Agrippina e fu sufficiente il Tumiati, che era Nerone.

Ragnatele d'amore; tre atti dei **Fratelli Quintero**. — Tutta quest'acqua di rose che i due scrittori spagnoli ci piovono addosso, accolta dapprima con benevolenza, comincia, finalmente, a nauseare; sempre lo stesso profumo, onesto e per signorine, sempre la stessa maschera sorridente, sempre la stessa vacuità mancante di nerbo, di osservazione, di profondità, finisce col provare anche ai più ottimisti la povertà assoluta di questi due autori. Trovata una via facile e sicura, essi la ricalcano con monotona insistenza, e con un amore di ripetizione veramente cronometrico. Si ha un bel richiamare a sostegno dei fratelli Quintero, i nomi del Goldoni e del Gallina: è ben meglio lasciare dove sono i grandi artisti e non scomodarli per venire a sorreggere i deboli edifizi di piccoli artefici: perchè, tolto quel superficiale velo di sentimentalità che abbaglia facilmente le folle, la pretesa arte dei fratelli Quintero, non è che mestiere. Sono degli accademici, che hanno trovato una maniera e ce ne saziano come faceva il povero Barabino colle sue madonne, chè, piaciuta una, si credette in dovere di dipingerne una dozzina, eguali. Così queste *Ragnatele d'amore*, rappresentate a Genova, teatro Paganini, il 21 febbraio, dalla compagnia Palmarini-Grassi, trovarono un pubblico ostile, e caddero. Non che valessero meno delle commedie precedenti: *L'amore che passa*, *Anima allegra*, ecc. ma essendo la stessa cosa in altre parole, il pubblico finì coll'indispettirsi....

Adolfo, è un giovinotto madrileno che capita in un paese di provincia e ci si deve trattenere qualche tempo: è elegante, simpatico, ricco, un ottimo marito, insomma. Ed ecco che una sottile rete d'intrighi tessutagli intorno lo spinge fatalmente a sposare Juanita La Rosa, una fanciulla che egli un giorno aveva osservata con attenzione, per caso. Egli si oppone dapprima perchè non ha nessun desiderio d'accasarsi, ma la malizia feminile è tanta che a poco a poco egli è preso nella ragnatela, e finisce coll'essere preso anche dalle belle braccia della fidanzata.... Questo è tutto e non è molto, come parve anche al pubblico che disapprovò.

Le vie dell'oceano; tre atti di **Enrico Corradini**. — Il nazionalismo a teatro non ha avuto fortuna. Benchè un'aspettativa grandissima circondasse di fervore religioso il dramma del Corradini la sera del 5 marzo, quando la compagnia di Gustavo Salvini lo portò alla ribalta del Politeama Margherita di Genova, il giudizio fu nettamente sfavorevole. Ed in verità queste *Vie dell'oceano*

contengono tutto tranne che del teatro: se è tuttavia discutibile l'opera di pensiero falsamente lumeggiata e falsamente svolta, l'opera di teatro è irrimediabilmente condannabile. Il protagonista, un italiano della Calabria, da lungo tempo trasferitosi nella repubblica Argentina, dove ha una sua famiglia, sente d'un tratto all'eco di lontane notizie rinascergli dentro il desiderio della patria.

E fin qui la psicologia è osservata ed il lavoro prosegue bene; ma ecco che i figli dell'emigrato protestano contro questo suo viaggio in Italia, ed interessi finanziari si mescolano in questo rifiuto, che prende una violenza di andatura assolutamente contraddicente e sproporzionata alla causa. Il padre giunge ad uccidere un figlio. Il delitto, commesso per un discusso e non concesso viaggio in Italia, sebbene sostenuto da qualche pagina di bella letteratura, ha tanto dell'assurdo che ci vien fatto di chiederci se il protagonista non sia qualche delinquente nato o qualche pazzo, per avventura. Questo voler esagerare a tutti i costi il conflitto posto in azione per farvi entrare la tragedia anche là dove non entrerebbe affatto, è appunto un difetto che si potrebbe dire nazionalista: ed il Corradini, per quanto uomo d'ingegno e scrittore forbito, è viziato sostanzialmente da questo difetto. *Le vie dell'Oceano* non meritano una più lunga discussione. Se non fossero state varate coll'aureola politica sarebbero scomparse senza rumore; così è bene che avvenga perchè nessuna vitalità le sorregge e le alimenta.

Congiunti; tre atti di **Alfredo Mascariello**. — È un dramma in tre atti che rappresentato dalla compagnia di Teresa Mariani al teatro Paisiello di Lecce il 26 febbraio, fu applaudito con calore. Il lavoro che non ha grandi pretese, è semplice di linea e contiene una sua rude schiettezza che lo raccomanda. Svolge il conflitto che intorno ad un moribondo è provocato da una vistosa eredità. La vedova, erede per testamento, è insidiata dal cognato, quand'ecco sorge alla difesa della giustizia il figlio di costui, un giovinetto, innamorato della zia, che dopo averla salvata dalle male arti del padre, le confessa il proprio amore ed insieme il proprio sacrificio, perchè nelle sue condizioni finanziarie è necessaria la rinuncia ad un sperato matrimonio. E sul bel gesto di questo figliolo, cala la tela. Il lavoro, che ha molte qualità, avrebbe meritato il plauso anche di altre città più importanti se vi fosse stato rappresentato.

La fattoria; un atto di **Augusto Jandolo**. — È un atto che deriva dal Grand Guignol di buona memoria, e che la compagnia di Teresa Mariani ha messo in scena al teatro Paisiello di Lecce. Il lavoro che non ha altro scopo che di offrire ad un attore, il modo di morire teatralmente, fu applaudito. Tolentino rappresentò l'alcoolizzato, e morì con qualche efficacia.

Cesare Borgia; tre atti di **Ettore Moschino**. — Emma Gramatica, che ama le parti maschili e che vi ha trovato recenti e calorosi trionfi, ha voluto impersonare anche la truce persona del Valentino, quale Ettore Moschino, poeta squisito, l'ha ricostruita in tre atti. E, giova dirlo, malgrado l'arte magnifica e tragica della nostra massima attrice, il suo fisico poco si prestava a tale interpretazione. Tuttavia essa seppe una volta di più far valere le sue doti di eccezionale versatilità e la sera del 7 marzo al teatro Fiorentini di Napoli, ella non fu piccola parte del successo che arrise al nuovissimo lavoro di Ettore Moschino. Se un appunto si deve fare all'autore è quello di aver necessariamente impicciolita la figura dei protagonista, avendola rappresentata solo in un istante della sua vita, avendo sceneggiato solo l'episodio del fratricidio del Valentino, episodio che è sì rappresentativo, ma che è uno, quando la vita e, diciamo anche la gloria, di Cesare Borgia su cento altri si basa. Ad ogni modo, considerato come rappresentazione staccata di una pagina della sua vita, questo *Cesare Borgia*, riesce pienamente allo scopo, sia per il rilievo che vi ha la figura del protagonista, sia per la drammaticità incalzante che toglie il lavoro da quei soliti verbosi poemi drammatici dove la consegna è di russare, tenendo desta l'attenzione, se pure infine con qualche ricerca artificiosa dell'effetto. Il primo atto teatralmente e artisticamente migliore degli altri, è stato del resto il più applaudito, perchè il pubblico non so se per intelligenza o per istinto comincia a distinguere l'artificio e a disapprovarlo. L'azione si svolge tutta in una notte e da ciò il lavoro acquista anche più rapidità; incomincia in casa di Vannozza durante un convito festoso e si chiude all'alba alla Porta Viridaria. Vannozza, l'amante di Alessandro VI, dal quale ebbe Cesare Borgia, detto il Valentino, e Giovanni, ha radunato gente in casa per festeggiare il Valentino che all'alba deve partire per Napoli, legato pontificio, per la incoronazione del re. In una prima scena, piena di violenza, Cesare rivela a Vannozza, mentre sono ancora soli, il suo profondo odio per il fratello Giovanni che gli ha tolto il posto negli alti ranghi della chiesa ed il diritto di brandire la sacra spada. La madre allora offesa nel suo sentimento difende il figlio minacciato, fin che strappa al Valentino una promessa di pace. Sopraggiunge Giovanni con amici, e racconta amori turpi, e narra di un suo notturno appuntamento e di una donna che, nella notte, lo aspetta. All'appuntamento vanno i sicari di Cesare e, preso in trappola Giovanni, lo pugnalano e ne gettano il cadavere nel Tevere. All'alba la folla crede di riconoscere nel morto l'odiato Cesare Borgia ed inneggia all'audace che ha saputo liberarla da tal barbaro, quando da un angolo, funebre nella sua veste nera, s'erge Cesare e grida: — Sappia tutta Roma che Cesare Borgia che non era un usurpatore, s'è levato dalla bara ed ora sarà salvatore del popolo contro i Colonna, contro gli Orsini! — E il popolo allora con un movimento esageratamente shakespeariano, acclama vivo, chi aveva salutato morto,

alcuni attimi prima. Il consentimento del pubblico fu unanime al primo, un po' più freddo al secondo, ed eccellente ancora al terzo atto.

L'idea di Francesca; tre atti di **P. Gavault.** — Gavault, l'autore della *Piccola cioccolataia,* non è più riuscito dopo quel suo trionfo, a ritrovare la buona via del successo; ma quasi per rifarsi della cattiva qualità, accumula commedie su commedie per avere almeno la quantità dalla sua. Ed il pubblico accorre, al facile specchietto del nome noto, e ne rimane deluso, nè sa più frenare i sibili che gli fioriscono alle labbra in, ahimè, giusta fioritura. L'*Idea di Francesca* è, come le sue precedenti, una cattiva azione in più atti. Erano quattro nella veste originale, furono tre nella riduzione di G. Adami. Ma in ambedue le forme il valore rimase uguale e lo stesso indulgente pubblico parigino non fu molto discorde nel suo giudizio dal pubblico napoletano che la sera del 24 febbraio la condannò al Teatro Fiorentini nell'interpretazione di Emma Gramatica.

L'argomento di questa *Idea di Francesca*, è figlio diretto di quello che sosteneva i quattro fragili atti della *Cioccolataia,* con la differenza che nella genitura ha ereditato ogni difetto senza le qualità: la frivolezza è rimasta sola padrona del campo e la commedia abbandonata alla sua propria vacuità, rotola e precipita.

Francesca dunque è sorella di Lili, e tutte e due sono figlie di Duveruet, e Duveruet è debitore di 60.000 lire a un certo Laperlière. Al giorno della scadenza, il suddetto Laperlière si mostra abbastanza remissivo e si offre di indulgere a patto di avere la mano della piccola Lilì. Figuratevi il padre.... Non una, ma due mani gli concede! L'imbroglio invece è che la signorina Lilì si è fidanzata con un giovanotto spiantato, Coutura, che essa ama appassionatamente; e per salvare la sua famiglia, son dolori. Ma, eroicamente, ella si sacrifica ed accetta i dolori. Ed ecco intervenire il buon genio della casa, Francesca, la sorella maggiore, disordinata e pazza che aveva dapprima approvato il sacrificio di Lilì, perchè amore più, amore meno, lei non lo conosceva neanche di vista: ma ora che è intervenuto un ingegnere Gerardo a parlarle con dolcezza, anche Francesca ha capito.., ed è assalita da un rimorso: povera Lilì. Mi sacrificherò io, in sua vece. Ma poi, altra trovata: non è giusto neanche questo. Se non ci si sacrificasse nè una nè l'altra? Ecco una bella idea. Ed infatti il signor Laperlière acconsente a non sposare nè l'una nè l'altra delle due sorelle, e perdona il debito. Oh, che bella festa! Ma allora, non poteva dirlo subito, quel buon Laperlière, che risparmiava a quella povera gente tante chiacchiere, ed a questo povero pubblico tanta noia?

L'abito verde; quattro atti di **de Flers e Caillavet.** — Gli inesauribili autori del *Re,* sono ritornati questa volta al genere satirico che valse loro i migliori successi, dopo aver superato una crisi sentimentale, *Papà* e *Prime rose.*

E *Il re* e *Il bosco sacro* sono ancora troppo vivi dovunque e fra noi anche, perchè una nuova commedia loro non sia sempre accolta col dovuto interesse. Difatti a Venezia, la sera del 21 febbraio, il teatro Goldoni era magnifico di folla e d'eleganza per giudicare il lavoro e l'interpretazione della compagnia Calabresi. Questa fu lodata; il lavoro cadde. Ahimè, *L'abito verde* non ha di comune che le intenzioni col *Bosco sacro* o meglio ha troppo di comune col *Bosco sacro,* di cui è una seconda edizione niente riveduta e molto scorretta. Si disse che l'Accademia è un istituto troppo personale parigino perchè una satira che contro di essa lancia i suoi strali e su di essa quindi si poggia, sia compresa e gustata da noi; ma la verità e la causa dell'insuccesso son diverse. Abusando di motivi in precedenza dagli stessi autori sfruttati, intonando la satira alla farsa spesso facilona e volgaruccia, avendo trascurato per contro quell'agile vivacità che tanto giovò alle precedenti consorelle, lasciandosi traviare spesso dalla maniera, de Flers e Caillavet sono questa volta arrivati all'esagerazione. Camminando per una buona via essi sono andati così oltre, che hanno varcato il limite assegnato loro e sono entrati nel campo vicino e nemico: spogli di tante loro virtù, hanno invece ingrandito i loro difetti finchè questi hanno soverchiato quelle. E poichè il loro genere si basava su un difficile e sottile equilibrio, perduto questo, è nato l'insuccesso, la caduta.

La trama dell'*Abito verde* è questa: un membro dell'accademia, il duca di Monlevier ha sposato una ricca americana la quale passa con disinvoltura d'uno in altro amante e nei rari istanti di vedovanza è consolata dalle amiche che vengono a trovarla con visi afflitti e dagli amici che vengono a proporle la loro candidatura. Tra costoro c'è un musicista, il maestro Parmeline, ex amante, e che ora adempie al nobile ufficio di trovare il successore. Questa volta il designato è il giovane conte Uberto Latour-Latour, il quale entra subito in funzione. Ma un giorno trovato ai piedi della duchessa, dall'illustre consorte, è salvato dall'accortezza di una giovane Brigida, segretamente innamorata di lui. Costei spiega come il conte chiedesse alla duchessa una raccomandazione per il marito, volendo presentarsi candidato all'Accademia. Il duca prende subito a cuore la questione e, siccome il conte Latour-Latour non ha nessun titolo per riuscire è nominato senz'altro membro dell'Istituto. Il terz'atto è sotto la cupola dove segue il ricevimento del nuovo membro: discorsi, tra i quali quello ineffabile del conte Uberto e poi quello del duca, ma tra i fogli che quest'ultimo legge trova una lettera della moglie, che nella distrazione il duca legge come un brano di discorso.... Confusione generale e sospensione della seduta. Ma il segretario dell'Accademia trova modo di riconciliare tutti, cosicchè all'ultimo atto dinanzi al Presidente della repubblica il duca, magnanimo, perdona alla duchessa, ed il conte sposa l'ingegnosa Brigida. Questa la favola, abbastanza comica e seminata spesso da battute piene di sale quali sanno

fare solo questi due, re sovrani, da qualche anno, dello spirito. Malgrado tutti i difetti suesposti, *L'abito verde* contiene scene che provano la paternità gloriosa e la vicina parentela con capilavori dell'ironia quali *Il re* e *Il bosco sacro*. Ma se per tali virtù i primi due atti furono applauditi, gli altri due, viziati da una mancanza di misura, precipitarono, rovinando il tutto, senza rimedio.

Le vie della salute; tre atti di **E. A. Butti** — Commedia postuma, questa, che trovata fra le carte dell'illustre scrittore dopo la sua morte, fu affidata a Silvio Zambaldi perchè ne curasse la rappresentazione, che la compagnia Grassi-Palmarini diede al Paganini di Genova il 18 gennaio. Non è qui il caso di studiare l'opera del Butti come scrittore di teatro: ma è bene ricordare come nella vicenda non sempre lieta della sua produzione drammatica egli abbia costantemente palesato uno squilibrio, una dualità per cui spesso qualità indiscutibili erano mascherate da puerilità irragionevoli. Nei suoi brani di forza, continue debolezze toglievano la solidità alla costruzione e all'architettura; nelle sue commedie gaie la frivolezza era troppo spesso fine a se stessa. Questo squilibrio che era nella sua mente, è anche in queste *Vie della salute* dove la comicità ha qualche atteggiamento di satira, e satira tuttavia la commedia non è e non vuol essere: ondeggia, barcolla, ma non cade. Si poteva credere che un pubblico venuto quasi ad una commemorazione funebre fatta dalla voce dello stesso defunto, un pubblico venuto a giudicare un'opera di teatro che era preceduta da un discorso di rimpianto e di elogio, avesse naturalmente ad essere velato nella sua sentenza da un sentimento di rispetto naturale: perciò il successo prevedibile poteva essere infirmato dalla prevenzione di applaudire, negli ascoltatori. Invece il pubblico seppe dimenticare ogni accessorio della commedia, si fermò a questa e se applaudì, applaudì con convinzione e sincerità. La commedia infatti, se spesso ha il passo vacillante e qua e là ondeggia, tuttavia arriva alla meta senza toccar terra. Un avvocato, Aristide Sorreni, fa la ronda alla moglie di un professore di diritto costituzionale, ma la mancanza di occasioni fiacca ogni suo desiderio, incatenando all'onestà l'uno e l'altra. Quando ecco il figlio della signora Ada deve andare per cura a villa Ortensia, una villa di salute; e la madre lo accompagna e l'avvocato li segue. Al direttore dell'istituto prof. Marocchi l'avvocato per essere ammesso confessa i sintomi di un'ipotetica malattia per cui vien trattato a elettroterapia, idroterapia, ecc. Questo sarebbe satira se non fosse farsa. Semiammalato sul serio, l'avvocato ottiene un appuntamento dalla signora, ma sorpreso dall'assistente che alla sua volta corteggia la signora è costretto a bere un calmante soporifero... La signora aspetta invano ed alla fine, indignata, parte col bimbo ch'è guarito. Rimane a villa Ortensia l'avvocato Sorreni, che il prof. Marocchi proclama il più ammalato di tutta la sua colonia.

Favola tenue questa, ma che avrebbe potuto servir di pretesto ad un'ampia caricatura del mondo medico e delle stazioni climatiche, qualora la visione dell'artista la avesse allargata, lo spirito l'avesse rinsanguata, l'amarezza le avesse dato il sapore. Così l'intenzione satirica non è che un velo, una maschera che fa apparire la commedia più nobile di quanto è: sotto v'è la sostanza di una commedia semplicetta e magrolina, come *Il cuculo*, dello stesso autore: l'ambiente non è che un pretesto, per svolgervi con qualche scenetta garbata, una vicenda priva di molta salacia e non soverchiamente peregrina. Una visione abbastanza giusta delle proporzioni sceniche l'ha salvata da un crollo. Ed il pubblico, potendo applaudire, fu lieto di dimostrare così la sua stima e il suo affetto per uno scomparso che se avesse avuto una volontà più ferma ed una vista meno nebulosa, avrebbe ottenuto oltre a questo, anche l'ammirazione e forse la gloria.

La presidentessa; tre atti di **Hennequin** e **Weber**. — La critica italiana sembra si sia data la parola d'ordine per dire male di questa commedia francese: il pubblico sembra al contrario ben convinto del suo valore perchè le ha decretato un successo che è stato il più completo di tutta l'annata. Nella sola città di Milano *La presidentessa* raggiunse le cinquanta repliche. Bisogna concludere che qualche valore di vita sia in questa *pochade* dei due più noti autori del genere francese, se nessun insulto togato è bastato ad interromperne la crescente fortuna. Ed infatti c'è: si può lamentare la longevità del *vaudeville* che da molti era sentenziato defunto e sepolto, per la dignità dell'arte; ma se esso persiste come pare con qualche ultimo sprazzo di gaia luce, *La presidentessa* rappresenta nel genere l'estratto più irresistibile di comicità. Essa ricorda un'infinità di altre produzioni simili, ma più che ricordarle io direi le riassuma. *La presidentessa* è l'ultimo frutto della stagione, che ha nel suo succo il sapore dei precedenti; è il risultato ultimo, è la conclusione. Ora se un'opera ha tali virtù in sè da rappresentare da sola tutta una tendenza teatrale, per questo vive e vivrà. L'ilarità che si sprigiona da questi tre atti è infatti irrefrenabile e lo stesso pubblico del teatro Manzoni a Milano, arcigno e severo per esser chiamato a giudicare una *pochade*, si rabbonì a poco a poco per rompere infine nel più schietto e fragoroso riso. Al teatro Sannazzaro di Napoli quando fu rappresentata la prima volta in Italia il 21 febbraio da Lyda Borelli, si attribuì il successo alla veste succinta, che la bellissima attrice aveva spesso occasione nel corso delle scene di slacciarsi per mostrarsi seminuda.... Ma dovunque e con qualunque interprete *La presidentessa* trionfò. La sua comicità non nasce da cause esterne ma è nell'intima sostanza della commedia e perciò così completa: è una farsa in tre atti questa, ma se della farsa ha tutte le facilità ne ha anche la bonaria andatura senza pretensione. Non è acerba, non è pungente; è

buona, un po' scabrosa, ma meno di tante altre; una vera *pochade*. Non pretende alla finezza di arguzia dell'*Asino di Buridano*, non alla mordacità del *Bosco sacro*, ma solo aspira a divertire, piacevolmente, senza altra intenzione.

Un presidente di tribunale Tricointe ammuffisce da venti anni a Gray, con la segreta ambizione di essere traslocato a Parigi ed i suoi colleghi organizzano una burla per la quale egli trova in letto, in assenza della moglie, Aglae, ex cameriera, una piccola attrice da operetta, Gobette. Una visita impreveduta del ministro guardasigilli, obbliga il presidente a presentare l'intrusa come la sua legittima metà ed infine l'equivoco prolungandosi e rafforzandosi nell'atto successivo complica la situazione fino al più inverosimile degli intrichi. Ed al terzo atto le cose si appianano come di dovere.

Raccontare più in esteso questa favola non si può; perchè questa fortuna hanno i *vaudevilles*, che bisogna andare a teatro per sapere di che trattino. Ogni altra commedia può essere raccontata di amico in amico, e molti ne restano paghi, queste, bisogna andarle a vedere. E da ciò forse dipende parte della loro fortuna.

Savonarola; cinque atti di **S. d'Amico** e **G. A. Rosso**. — È un poema drammatico, quindi in versi, con un prologo e quattro atti. Di più era riuscito vincitore di un concorso. C'era dunque di che spaventare e con abbondanza, il pubblico dell'Argentina, a Roma. Tuttavia esso convenne abbastanza numeroso la sera del 18 gennaio a controllare la decisione dei giudicanti il concorso: e, una volta di più, la sua opinione fu nettamente sfavorevole... In fatto di concorsi sembra oramai pacifico che si premino quei lavori che raccoglieranno alla prova scenica il maggior numero di fischi possibile. Ora a me pare, se non altro, strano che tanta sia l'inesperienza dei giudici o così completa la grettezza dei concorrenti. La commissione di lettura della Società degli Autori sugli infiniti copioni che annualmente riceve, non sa trovare nemmeno per caso un lavoro che bene o male si regga od almeno esprima una sicura speranza. Ed è perciò che ci viene spesso fatto di chiedere il perchè della sua esistenza. Ma questi sono mali cui non pongono rimedio poche righe di constatazione, per cui passiamo oltre, e arriviamo al *Savonarola*. Premiandolo, i commissari, oltre a un palese difetto di visuale scenica, hanno obbedito ad una mancanza di buon gusto assai riprovevole. Se infatti il pubblico o chi lo guida incoraggiasse tal genere di teatro, noi ci vedremmo di bel nuovo tornati a cinquant'anni indietro, e Pietro Cossa diventerebbe un precursore! Anche il teatro segue una sua evoluzione e Gabriele d'Annunzio ponendosi tra il passato e l'avvenire ha segnato un limite, rivalicare il quale non si dovrebbe e non si deve, per il buon nome dell'arte. Così questo poema dei due giovani autori costruito con i vecchi provvedimenti e con lo storico protagonista, ha trovato nel pubblico quel giusto censore che, esprimendo la sua riprovazione, ha implicitamente riprovato il genere che sa di muffa, ed ha invitato l'ingegno dei signori d'Amico e Rosso a mutar cammino. Come quasi sempre, il pubblico è stato più chiaroveggente e più benefattore degli illustri commissari del concorso.

Il difetto principale, e difficilmente rimediabile, dei drammi storici a protagonista, difetto palese anche nel *Cesare Borgia* di Ettore Moschino, nel *Goethe a Roma* di Augusto Jandolo, per non citare che quelli dell'anno, è la loro frammentarietà. Solo Shakespeare ha saputo dar vita a una figura capitale senza diminuire nè la figura nè l'interesse del dramma. Tutti gli altri hanno sostituiti quadri episodici agli atti necessari e l'insieme ha sempre perduto di unità.

Più che altrove tale mancanza è apparsa nel *Savonarola* dove l'argomento non fu sostenuto nè da perizia scenica sufficiente nè da geniale visione personale: risultò l'inutilità del poema.

Le vicende del Savonarola, narrate con acume di storico e di critico, da Pasquale Villari, sono qui riprodotte senza una linea precisa di condotta. Il prologo rappresenta la chiusa giovinezza del non ancora frate, ad incupire la quale si aggiunge uno sconsolato amore per Laodamia Strozzi, figlia naturale di Roberto. È il colpo di grazia che decide il giovine asceta, imbevuto di studi teologici, ad abbandonare il mondo per il convento; ed egli prende commiato infatti dalla madre, esprimendo sul liuto il suo dolore, ma così angosciosamente che la madre quasi capisce.... È questa la parte migliore del lavoro e fu anche la più applaudita. Infatti al primo atto noi troviamo il Savonarola già all'apogeo della sua gloria di correttore inflessibile di costumi; e come a tale egli sia giunto noi non vediamo nè sapremo, ove la storia non ci aiutasse. L'atto rappresenta la corte di Lorenzo ed ivi troviamo il Ficino, il Poliziano, Pico della Mirandola, ed altri. Ma il Magnifico, mentre declama il trionfo di Bacco, è colto da malore e chiama il Savonarola ad assolverlo, ed il Savonarola gli nega l'assoluzione. In quest'atto la figura del protagonista lascia il posto a quella di Lorenzo, tratteggiata con maggior abilità e che prende per un istante il sopravvento. Ma poi il frate ci è presentato da solo, e senza più alcuna efficacia, in alcuni momenti assai poco significativi della sua vita: il rifiuto del cappello cardinalizio che occupa il secondo atto impoverisce l'azione non bastando nè all'interesse nè all'arte del dramma. Nel terzo atto assistiamo a una querela tra Dolo Spini e Niccolò Machiavelli, la cui personalità non ha rilievo che dal nome, e questo anche è soffocato dal troppo succedersi di personaggi che si raccomandano solo alla nostra memoria per quello che di storia apprendemmo e rammentiamo. Segue la scomunica fatale del Savonarola, che, essendo in pericolo, è salvato da alcuni piagnoni capitanati da Francesco Valori. L'ultimo atto, nella sagrestia del convento di San Marco, è occupato dalla invasione dei com-

pagni che s'impadroniscono del frate traendolo al martirio.

L'interesse quindi, ed il valore del lavoro va scemando di atto in atto, ed infine non trova più nè consenso nè attenzione. Ciò provò la rappresentazione, malgrado l'interpretazione lodevole: il Ninchi (Savonarola) ebbe accenti, quando non furono soverchiamente declamatori, efficaci; il Mascalchi (Lorenzo il Magnifico) e tutti gli altri fecero del loro meglio. La messa in scena, sfarzosa e di buon gusto. Gli ultimi due atti furono fatti segno a violenti contrasti. E le poche repliche non rialzarono le sorti del lavoro, che nessuna compagnia riprese o riprenderà. Per la parte poetica giova dire che, malgrado non vi si sentisse nulla di personale o di incisivo, i versi sembrarono di fattura lodevole ed anche moderna. Potranno quindi gli autori, mutando indirizzo, far bene e vincere, non concorsi, per carità! . . . , ma la battaglia teatrale che dal palcoscenico si impegna con il pubblico, ad ogni novità.

Goethe a Roma: quattro atti di **Augusto Iandolo**. — Molto spesso, troppo spesso, autori che si credono furbi portano sulla scena personaggi il cui nome basta ad interessare il pubblico; e quella che sarebbe semplicemente un'avventura banale, diventa di colpo, in grazia a ciò, avventura complicata ed eccitante la curiosità. Così Napoleone, col solo suo nome, ha fatto la fortuna di più d'un lavoro in prosa e in versi, oltralpe. Così sostituendo ad esempio a Caio, Tizio e Sempronio, i nomi di Wolfango Goethe, Vincenzo Monti e Giovan Battista Casti si accrescono senz'altro merito le probabilità di successo della commedia. Ma a questa palese mancanza di buona fede va aggiunta una certa audace irriverenza che perdonare non è facile. Se l'autore mette in iscena un personaggio che fu eccellente in quella stessa arte nella quale l'autore lo ritrae (in letteratura) l'autore dovrebbe almeno superarlo di virtù per poterlo far parlare come si conviene.

Chi potrebbe, ad esempio, creare le parole che dovrebbe dire Guglielmo Shakespeare, in una commedia? Sostituirsi alla personalità di Napoleone, Nerone, e altri, può essere concesso perchè costoro non facevano legge di lingua. Ma immaginare le favole che avrebbe potuto dire Dante, Goethe (poichè egli fu di tal altezza), è audace, è, più che pericoloso, temerario. Così ogni qualvolta Goethe, nella commedia dell'Iandolo, parlava, noi pensavamo a quello ch'egli lasciò scritto, alle parole ch'egli mise in bocca ai suoi personaggi; e il raffronto ci sconcertava. Decisamente il Goethe che si moveva sul palco scenico non aveva nulla di comune col Goethe al quale la nostra ammirazione aveva elevato un intimo altare; e perciò la commedia ci appariva falsa. Lo stesso episodio svolto dall'Iandolo se non ci avesse costretti a tali raffronti ci sarebbe parso lodevole; ma sarebbe occorso che il suo Goethe avesse un altro nome. E ciò avrebbe forse anche nociuto al successo, che fu schietto e completo. Ma chi fa professione d'arte dovrebbe qualche volta ricordarsi che l'arte non è sempre un mestiere, ma qualche volta anche un ideale ed una fede. Premesso questo che mi parve doveroso, parlerò bene del *Goethe a Roma*, poichè si riscontrano in esso qualità non comuni ed è certo qualche cosa di più che una bella speranza. I quattro atti rappresentano quattro episodi del soggiorno del grande tedesco a Roma, e se la sua figura ci appare, per questa limitazione, ben lontana dalla sua interezza, tuttavia l'aver voluto chiudere l'azione ad un breve periodo della sua vita provò il buon gusto dell'autore che attenuò in quanto gli fu possibile la necessaria slegatezza che comportano tutti questi drammi a protagonista. Ma esso volle più che altro ricostruire scenicamente la vita dell'Italia letteraria d'allora, e l'ambiente romano, in quadri pieni di eleganza e di giusto sapore; per il che chi ci scapita più di tutti è proprio il protagonista, Wolfango Goethe che fa più da spettatore che da attore, ed i due atti dove egli campeggia, il primo e il quarto sono, purtroppo, i due meno felici.

Il primo atto, sulla terrazza della villa Ienkins, una notte di stelle rappresenta l'idillio tra il Goethe e Maddelena Riggi, mentre l'abate Casti, in una stanza attigua, ma visibile, declama una delle sue novelle in versi. Il secondo atto ci mostra il Caffè Greco dove convengono Vincenzo Monti, Lorenzo Mascheroni, Wolfango Goethe e dove quest'ultimo ha modo di salvare galantemente dalla curiosità degli amici, due marchese sotto le quali sono celati i visi di Angelica Kauffman e di Maddalena Riggi. Il terzo atto ci trasporta in piena Arcadia, in una amichevole riunione letteraria dove il Monti, il Goethe, il Mascheroni si divertono a spese di Corilla Olimpica; e dove infine assistiamo ad una scenata di gelosia che Giuseppe Volpato improvvisa al Goethe, e dalla quale gelosia il Goethe si salva con facile disinvoltura. Il quarto atto si svolge nello studio di Angelica Kauffman dove il Goethe è venuto a salutare Maddalena Riggi; i due innamorati si lasciano, romanticamente e teneramente, promettendo di non dimenticarsi mai l'uno dell'altra . . . e basta così. Non dirò che questo possa costituire l'argomento per alcuni quadri di film cinematografica intitolata Wolfango Goethe, ma certo mancò l'illusione del dramma. Parve l'Argentina, la sera dell'8 gennaio, una sala da ballo per inviti, ed il costume prescritto parve quello « Settecento » e che ogni invitato si fosse preoccupato di riprodurre un grande del tempo; ma che veramente il grande fosse in scena e parlasse ed agisse in prima persona non ci sembrò mai per difetto d'illusione. Ciò nonostante il secondo ed il terzo atto apparvero pieni di qualità: il Caffè Greco e l'Arcadia furono riprodotti con fine umorismo e con vivace spigliatezza. Le figure secondarie, le macchiette quasi tutte sobrie ed efficaci; ma lo sviluppo invece dei personaggi complessi insufficiente. Il pubblico applaudì con molto ed unanime calore ogni atto e rilevò tutti i pregi di fattura, di garbo, di eleganza onde cammina disinvolta questa commedia; ma mostrò di applaudire per essersi divertito come a dei quadri

viventi, più che perchè l'azione lo prendesse. E questo è l'appunto più grave, anche dopo il successo, che si deve fare all'Iandolo: facendo del teatro si deve combattere e vincere con e per il teatro, non con armi e virtù estranee. Per cui quando si voglia rappresentare scenicamente la figura del Goethe, non basta dare a un personaggio il suo nome, ma bisogna sondarne la profonda psicologia e rendere qualche cosa almeno della sua anima. Quei pochi che conoscono il Goethe hanno il diritto di riconoscerlo nell'azione drammatica e potersi dimenticare, ascoltando, d'essere in una sala pubblica, nell'anno 1913; dimenticare che nella scena sia un Ignazio Mascalchi nei panni di Wolfango Goethe; illudersi insomma, come non accadde questa volta, malgrado le innegabili qualità dell'autore. Credendo così d'esser furbo e di ben fare, artisticamente lo Iandolo non operò che in danno proprio con questo suo lavoro, come segue sempre a chi pecca contro il proprio ideale.

Le protettrici; un atto di **Guido Ruberti**. — L'autore, che divideva con Domenico Oliva l'ufficio di critico-drammatico al *Giornale d' Italia*, ha fatto rappresentare questo suo atto al Valle di Roma il 2 aprile, dalla compagnia Galli-Guasti-Bracci-Ciarli e l'insuccesso, incominciato per partito preso all'alzarsi del sipario, proseguì poi per la irrimediabile pochezza del lavoro fino a culminare alla fine in una vera catastrofe. Cercare di attenuare questo giudizio, scoprendo qualche pregio in questo atto sarebbe impresa da ardito esploratore; non essendo possibile infatti in alcun modo difendere la vuota meschinità di queste *Protettrici*. Le quali sarebbero le dame patronesse di uno dei tanti istituti di beneficenza, dove le fanciulle traviate e ricoverate vi si traviano di più, ed a salvare la macchina economicamente pericolante soccorrono i quattrini di qualche celebre canzonettista. Intreccio non esiste: è un atto descrittivo. Ma su ciò bisognerebbe ricordare al Ruberti come gli stessi Mirbeau e Natanson, accortisi che il secondo atto del loro *Foyer* (il cui caso non è dissimile dal presente) era niente più che descrittivo, lo soppressero senza pietà. Perchè il Ruberti non soppresse anche questo suo, che per essere a sè, aveva anche minori diritti di vita?

L'affascinatrice; tre atti di **Roux** e **Sergine**. — Sarebbe la signora Luciana Rouvay, e, veramente, affascinatrice, è un po' troppo: diciamo civetta e sarà meglio. Moglie innamorata di un giovane architetto, essa lo aiuta secondo le sue forze, concedendo sorrisi, moine, occhiate ai clienti del marito i quali, in attesa della moglie, ordinano case, palazzi.... A questo gioco la signora Luciana prende gusto, e finisce col civettare anche con chi non può per niente giovare al marito, anche col giovane di studio dell'architetto.... ma sempre però nei più stretti limiti dell' onesto. Ma il signor Castellon, che viene da S. Stefano, dinanzi alla procace illusione di Luciana, si accende un poco troppo sul serio ed un bel momento egli, prendendo ogni moina per una promessa, esige il mantenimento. Luciana strilla; compare il marito. Al signor Castellon allora balena la verità improvvisa: il marito era conscio e sfruttava la compiacenza della moglie... Esasperato Castellon investe il signor Rouvay, ed un duello sembra inevitabile. Invece, con la più assurda disinvoltura, tutto si appiana e... la signora Rouvay riprende a far la civetta, secondo la sua natura. Questa la commedia che, data all'Olimpia di Milano, la sera del 28 giugno malgrado la buona interpretazione di Dina Galli, cadde al terzo atto, dopo essersi debolmente sostenuta per i primi due. È infatti una commedia senza importanza, e senza alcuna grande virtù: vorrebbe creare un tipo, che è carino, ma che c'era già sul teatro; e, tranne in una scena del secondo atto, non ha nè efficacia nè interesse. Sembrerebbe quasi, tanto è ingenua nel suo procedere, una commedia di un inglese, con, di meno, quella deliziosa indifferenza per il pubblico e per i suoi gusti che hanno gli autori d'oltremanica e che è il loro merito principale. La commedia non si è replicata, e fu bene.

Servire! due atti di **Henri Lavedan**. — Quando la Comédie Française rifiutò di rappresentare questo nuovissimo lavoro dell'accademico illustre, tutta la repubblica parve commuoversi come per una calamità nazionale. Il Lavedan fece il bel gesto di ritirare tutto il suo repertorio dalla Comédie Française; il presidente della repubblica, interessatosi della cosa, espresse la sua viva simpatia per l'autore; ed il pubblico infine fece, per questo solo rifiuto, quasi un eroe del Lavedan, a danno del buon Jules Claretie allora direttore della Comédie Française... Il Lavedan aveva infatti dietro sè una lunga serie di ottime commedie le quali avevano servito a formare la sua fama, ed ancora servivano ad incoronare un lavoro non ancor noto. Ma quando *Servire* fu rappresentato, sbollito il primo calore patriottardo, ciascuno in cuor suo deve aver ritornato tutta la sua stima a Jules Claretie, ed approvato... il gran rifiuto. Se è sempre male giovarsi di elementi estranei all'arte, per ottenere un successo, questo male è anche più grave quando si tratta di un autore che non è in caccia del successo, ma già domina le scene col suo nome. Fare di questa politica internazionale o catastrofica, a teatro; eccitare nelle folle tutto quanto esse hanno di meno nobile nei loro istinti, può essere qualche volta pericoloso, ma è sempre di pessimo gusto. Il dramma, in due atti, non è peregrino d'invenzione: si svolge fra tre personaggi, un padre, colonnello Eulin a riposo, un figlio, tenente Eulin in attività di servizio, ed una donna, moglie del primo e madre del secondo che serve di trait-d'union. Il padre, un militarista di tanto animo che, ritiratosi dall'esercito, serve ora la patria in qualità di spia, scopre un giorno nel tenente suo figlio dei sentimenti pacifisti che gli sembrano delittuosi. Allora gli fa una paternale con accom-

pagnamento di *drapeau* ed infine lo sceneria di casa. Ma questo figlio, oltre all'essere pacifista, è anche un chimico, ed ha inventato, così per caso, un esplosivo d'una potenza formidabile; siccome egli non vuole che sia adoperato, è fermamente deciso di distruggerlo, ma a tanta follìa ha rimediato il padre, il quale ha sottratto disegni, formule, tutto con un'abilità degna di Arsenio Lupin, e quand'è scoperto in flagrante dal figlio: è per il mio paese, che lo faccio, è bene quindi, non è male, esclama. La maschera di Bruto si vende a buon mercato a quanto pare, se qualunque spia dilettante può acquistarsela sulla fiera, per giustificare poi le azioni peggiori e più disoneste! Il figlio infatti non si commuove molto per il suo paese, ma quando romba un colpo di cannone (è la guerra, signori!), quando sa che un suo fratello è stato assassinato al Marocco, e che causa (chi sa come?) di questo assassinio è proprio la nazione nemica, quando infine sente la madre, trasformatasi in spartana così sui due piedi, ordinargli di andare a vendicare i morti, anch'egli.... parte per la guerra, rinunciando per il momento a tutte le sue idee.

Questo il dramma, che il pubblico italiano accolse con applausi, contrastati al secondo atto, a Genova prima, poi a Milano, nelle due interpretazioni di Alfredo de Sanctis e Ruggero Ruggeri, nella parte del colonnello.

È pietoso, concludendo, vedere a dove giungano certi ingegni che noi tenevamo per eletti: anche in questo *Servire* sono dei pregi, e tutto il primo atto è sostenuto con un'abilità di dialogo sorprendente, e la figura del colonnello-spia è abbastanza viva, ma questo sfruttare, è la parola, la fregola bellicosa di un popolo impulsivo facendogli balenare davanti miraggi di polveri magiche che possono assicurare la vittoria, questo è raccontargli delle fiabe. E il Lavedan avrebbe il dovere di trattare il suo pubblico un po' meno da bambino. Dopo che egli ha scritto ammirevolmente per combattere gli snobs, i viveurs, i romanzieri pornografici, ch'egli ci venga ad esaltare la spia, ebbene no. Sinceramente il suo gusto del vizio era assai più virtuoso di quest'esplosivo a base di sole parole.... e, sia detto anche all'autore, il romanziere pornografico, dopo tutto, era forse più simpatico della spia, e, senza forse, più utile. Se non altro, qualche volta, i libri di pornografia hanno servito ad aumentare la riproduzione della specie; e di questo la Francia avrebbe veramente bisogno, molto più che di esplosivi verdi, i quali servono solo, me lo perdoni il Lavedan, alle appendici dei giornali di provincia ed alla fantasia indebolita di qualche scrittore di novelle poliziesche: per la patria francamente... ci vuol altro.

La chiamata al telefono: tre atti e quattro quadri di **P. Gavault e G. Berr.** — In Italia ogni compagnia drammatica ha il suo pubblico ed uno specialissimo ne ha la compagnia Galli - Guasti - Bracci - Ciarli. Ciascuno che va ad assistere ad una sua novità, prevede il genere ed è quindi disposto prima a tollerarlo; perciò molti lavori che con altri artisti cadrebbero o sono caduti, resistono applauditi con questi interpreti, che saranno forse più efficaci, ma che hanno un pubblico diversamente preparato, causa capitale. Così la più vieta ed insulsa *pochade*, *La chiamata al telefono*, dove non sono elementi nè di nuova comicità, nè di complicazioni irresistibili, come erano invece nella *Presidentessa*, ottenne un successo che se non fu caloroso (il terzo atto fu accolto con silenzio senza contrasti) assicurò in ogni città un buon numero di repliche. Il nome dell'autore, che è fresco di molti insuccessi, ma che è pur sempre l'autore della *Piccola cioccolataia*, servì di specchietto per le allodole. E, radunato, il pubblico si divertì o si persuase di divertirsi, il che fa lo stesso.

L'intreccio... è uno dei soliti grovigli che riassumere è spesso più impossibile che malagevole. Il dottor Lejongrois tradisce la moglie Germana, adducendo per le sue scappate, delle finte necessità professionali. Ma, una sera, la moglie scopre la frode e decide, immediatamente, di rendergli la pariglia colla prima persona, sana, seria, elegante che le sia data trovare: infatti Germana telefona a un avvocato Serpolet qualunque che stava vestendosi per andare a un ballo in costume dove lo aspettava una fidanzata impaziente di firmare il contratto. L'avvocato arriva in gran fretta, vestito alla don Carlos, e si decide a servire in quanto può la signora, purchè la cosa si faccia in fretta. La truccatura irresistibile di Guasti nei panni dell'avvocato Serpolet, salvò questo primo atto, che è tra l'altro il migliore dei tre. Il dottor Lejongrois, pranzando intanto con qualche allegra donnina, s'è avuto una spina di tinca in gola e l'amante, impressionata, manda a chiamare un dottore... e, perchè non sa chi sia il cliente, manda a chiamare proprio il dottor Lejongrois, che è poi l'avvocato Serpolet trovato ad adempiere le funzioni dell'assente. I due dottori Lejongrois si trovano così di fronte e ne nasce una sequela di imbrogli, che al terzo atto si appianano con un'assurdità più che puerile.... La lunga farsa che ripete motivi sfruttati in ogni loro lato, e che è solo raramente seminata da qualche motto di spirito, è una delle più infelici produzioni del genere, che pareva, tra l'altro, e speravamo, tramontato anche in Francia. Invece il pubblico ha fatto buon viso a questa novità che pur era di conoscenza; e il pubblico fa legge: il *vaudeville* non è ancor morto!

Le illuminatrici; quattro atti di **Maurice Donnay.** — Questa commedia che nell'originale s'intitola con qualche differenza « *les éclaireuses* » costituì uno dei più autentici successi della stagione parigina. In Italia invece trovò minore fortuna e, ammessi pure i difetti di una traduzione che ogni critico deplorò, fu accolta, a Napoli in marzo, a Milano e a Roma in maggio, dovunque con un senso di noia, che al quart'atto procurò le più vivaci disapprovazioni, malgrado Lyda Borelli prima e Maria Melato nella seconda edizione, prestassero il loro fascino personale d'interpreti efficaci. Colpa del pub-

blico? È un po' anche dell'autore. In Italia infatti non c'è quel culto degli autori arrivati che vige oltralpe. Là, abbattere un idolo sarebbe una profanazione anche se quest'idolo è di fango; e quando un pubblico è convenuto a giudicare l'opera di un accademico la cui fama oramai si è fermata sotto la cupola, è pronto a cogliere dell'opera i pregi più riposti, costruendo su questi pregi il successo. Così, siccome, alle *éclaireuses* virtù non mancano, queste sono bastate a Parigi per soffocare i vizi che vi sono anche maggiori. In Italia invece si va, sì, a teatro, sapendo che Maurice Donnay è l'autore degli *Amanti*, ma appena il sipario si è levato ognuno di ciò s'è già dimenticato ed ascolta e giudica secondo l'impressione immediata e sincera. Perciò credo nel suo insieme più esatta la sentenza italiana di quella francese.

La commedia porta sulla scena il problema femminista e lo agita con serenità e lo risolve con acume Che l'autore abbia voluto combattere il femminismo non mi pare: egli ha esposto, sorridendo, e chiaramente la situazione e l'ha conclusa con l'aiuto del semplice buon senso. Non vi si sente nè l'acredine del polemista, nè la retorica del politicante; piuttosto invece la grazia un po' leziosa del *causeur* parigino. La protagonista è una Giannina Dureille sposata ad un Paolo ch'essa non ama, ma al quale è tuttavia fedele. Egli è un buon uomo, un po' rude, ma aperto, franco e semplice; essa, è buona anch'essa, ma è femminista, una neofita. Le discussioni sull'argomento si accendono tra le pareti domestiche e degenerano in vere e proprie liti, tanto che Giannina propone d'un tratto il divorzio. Veramente i motivi sono deboli per una proposta di tal genere, poichè Giannina ha anche un figlio, ma bisogna ricordare ch'essa non ama, non ha mai amato suo marito, che il suo è stato un matrimonio di convenienza e sopratutto che Donnay vuole così. Dinanzi a questa autorità accademica anche il marito si arrende ed il divorzio si fa. Questo primo atto che è il più completamente illogico, malgrado la tecnica che lo sostiene, è stato, tra noi, il più applaudito! E davvero, finora, non c'era alcuna virtù da contrapporre ai tanti vizi di psicologia e di costruzione. Ma, per fortuna le virtù vengono al secondo e al terzo atto; e qui sono venuti anche i fischi. Giannina la cui vita è oramai libera e indipendente, riunisce nel suo salotto le più convinte femministe che il Donnay ha disegnato ciascuna con una propria fisonomia, argutamente e acutamente, e tra costoro ed un banchiere Steinbacher, si gettano le basi di una specie di Lyceum femminista. Poi, allontanato lo sciame gaietto e parolaio, Giannina riceve, *dulcis in fundo*, un suo buon amico, da tempo innamorato, Giacomo Lehelloy. E, dopo una scena d'amore, nella quale l'autore ritrova tutta la sua più fresca e forte gioventù, Giannina gli si concede. Il Lyceum è fondato, al terz'atto, e va come Dio vuole: le femministe vi si trovano con i loro paladini, lo scopo ideale ormai è dimenticato e ciascuna delle fondatrici si affanna a quell'altro scopo che era la vera molla del proprio femminismo. Giannina ne è nauseata; tuttavia resiste, fieramente e sinceramente fedele alle proprie convinzioni, e quando Giacomo le offre anzi insiste perchè ella divenga sua moglie, Giannina rifiuta piuttosto di uccidere con una accettazione tutto quello che le sembra essere la vita della sua anima, il suo pensiero. Questa è la più bella scena della commedia, dialogata perfettamente, piena di sottigliezze e di profondità, di osservazioni personali e di una dialettica stringente, incalzante, rapida, senza intoppi ed è anche la più significativa. Ma quando ella ha rinunciato, ha sacrificato la propria felicità alla propria teoria, ecco che Steinbacher, il banchiere che ha dato i fondi per il Lyceum, la investe con il suo desiderio brutale e chiede a Giannina quella ricompensa carnale che il suo prestito gli autorizza di domandare. Ed infine ecco Germana Lucean, la più integerrima delle femministe, confessarsi innamorata, e gelosa di Giannina.... È il crollo di tutto: e Giannina pentita, piangente, ritorna da Giacomo ed ella ora gli chiede d'essere sposata.

L'opera di teatro è costruita, come si vede, abilmente e con giuste proporzioni, è dialogata con garbo e con finezza; l'opera di pensiero è seriamente svolta, discussa, conclusa; eppure la commedia non è vitale. I difetti maggiori non sono apparenti, sono latenti; non sono nè nella forma nè nella sostanza della commedia; sono, se si potesse dire, nell'autore. Maurice Donnay è vecchio; e, tranne in qualche scena, due in tutta la commedia, la sua età traspare. Le situazioni non sono svolte, come vorrebbero, con quella nervosa asprezza, con quello sdegno che il pubblico ama; sono invece completamente approfondite, con il loro prologo, la loro confutazione, il loro epilogo, e quindi noiose. Il dialogo è bello, è troppo bello, troppo elegante, troppo lavorato. L'azione lascia troppo spesso il posto a discussioni da salotto letterario. Il tutto è troppo pacato, troppo serio, troppo accademico: e l'accademia è una tabe senza rimedio. L'epilogo per esempio, che viene così naturale, così necessario, e che è così semplice, suscitò le più vivaci proteste, sempre. Il pubblico non ama questa morale a tarda ora, quando l'ha già capita da sè. E se satira vuol essere la commedia, pretende maggiore spirito; e se commedia seria, ne vuole meno. Francamente non ha torto. *Les éclaireuses* resteranno sempre l'opera di un grande scrittore di teatro, anzi una delle sue più interessanti; ma bisognerà leggerla e non andarla ad ascoltare. Stampata, diverte; recitata, annoia.

Intorno al lume; tre atti di **Tomaso Monicelli**. — Rappresentata la sera del 25 febbraio all'Argentina di Roma dalla Compagnia Stabile, la nuovissima commedia del Monicelli cadde e fu replicata una sera per omaggio al nome dell'autore. Rappresentata qualche giorno dopo all'Olympia di Milano dalla Compagnia Palmarini-Grassi-Reinach cadde e non fu replicata più. Il giudizio quindi fu definitivo, la condanna confermata in appello, la critica concorde. Era il lavoro meritevole di tanto biasimo?

Per dire la verità, sì. Tomaso Monicelli è un uomo ammirato ed ha al suo attivo troppe ottime vittorie, perchè gli si debba velare anche solo in parte l'intimo nostro pensiero; egli è uomo franco e richiede franchezza. Quindi lodare anche in parte quello dove lode non è possibile, sarebbe mentire.

Intorno al lume è una brutta commedia, inutilmente complessa come psicologia, otticamente assurda come teatro. Mi si dice che il finale, diverso in una prima redazione, sia stato mutato su consiglio di amici e, di dramma, il lavoro sia divenuto così commedia. La falsità dell'opera appare da questo semplice episodio. Se infatti un autore costruisce un dramma con una data soluzione, tutto il procedimento, tutto lo svolgersi dell'azione dovrebbe condurre passo passo logicamente a quella soluzione, la quale dovrebbe essere la cosa più necessaria di tutta l'opera, dato che rappresenta la meta, dovrebbe essere cioè la parte meno mutabile, togliere la quale significherebbe abolire tutto il lavoro. Per dare un esempio classico, guardate allo *Otello* di Shakespeare: immaginate che il Moro per un accidente qualsiasi non avesse ad uccidere Desdemona ma si riconciliasse seco, riconoscendo i propri errori . . . tutto il dramma sarebbe reso inutile, distrutto, poichè la catastrofe rappresenta la base, il fine verso cui sono tesi tutti i muscoli di un organismo logico e complesso. Consigliando di mutare la soluzione, gli amici del Monicelli hanno suggerito un rimedio che significava da sè come irrimediabile fosse il male dell'opera. Ma della gravità del vizio hanno finto, in buona fede, di non avvedersi, come già l'autore, il quale del resto avrebbe forse avuto più ragione lasciando la prima versione, che correggendo: prima la sua sarebbe stata solo una brutta creatura; così invece è apparsa ferita e fasciata. Anche gli ottimisti che avrebbero tollerato, forse compatito il brutto, dovettero protestare contro il mutilato.

L'avventura è questa: Irene ha un marito, Giovanni Antinori, e due innamorati, il conte Giorgio Vado Asti e Maurizio Donati. Il marito è un mascalzone riconosciuto, che firma le cambiali col nome della moglie, e che si è messo in mente di diventar deputato. In tali condizioni la moglie è in dovere di cercarsi un amante: i due candidati sono pronti e aspettano. L'uno, il conte, è il candidato di professione, l'uomo pratico, esperto, elegante, paziente, che ha la coscienza della propria infallibilità. L'altro è l'innamorato di cinquant'anni fa, romantico, appassionato, bello, pallido, occhi neri, impulsivo, fatale, tanto fatale che anche la giovanissima Elda Assuero s'innamora di lui. Ne nasce che anche Irene (è fatale!) s'innamori di lui; ma, ecco le complicazioni, si innamora a tal punto che invece di prenderselo per amante, resiste: capisce la catastrofe che producono queste grandi passioni assolute, assorbenti, esagerate; e, ragionando, preferisce il conte Giorgio Vado Asti, col quale, per il bene proprio e di Maurizio, si sacrifica a far l'amore . . . Saputolo, Maurizio si uccideva per porre il suo cadavere tra Irene e il suo primo convegno con Giorgio. Nella nuova versione invece, saputolo un vecchio zio scienziato, Baldassare Soave, persuade Irene a tornare col marito, il che consola il povero Maurizio ed annulla ogni ragione di vita che avesse la commedia.

Le situazioni del resto sono tanto illogiche o almeno tanto illogicamente svolte che non riusciamo a spiegarcele; i passaggi d'una complicazione psicologica così rapida che non li seguiamo: i personaggi così mutevoli che ci sembrano pazzi. Irene non è una donna, nè viva nè teatrale, nè letteraria; è una bambola meccanica mal caricata. Gli altri le sono simili, forse per affinità amorose; per cui questo tentativo di dramma intimo del Monicelli riuscì completamente sbagliato. Le disapprovazioni rumorose e spietate coprirono a Roma e a Milano i meriti e le deficenze, quali che fossero, dell'interpretazione.

L'imboscata; quattro atti di **Henry Kistemaekers**. — Esistono, e specialmente in Francia allignano, scrittori di teatro che adempiono ai loro doveri con la meccanica consuetudine di gente che faccia un mestiere. Costoro conoscono quanto occorra per tener desta l'attenzione del pubblico, per provocare l'applauso a scena aperta, per empire la cassetta a tutte le repliche, e, tenuta presente la ricetta, confezionano drammi su misura e su ordinazione, senza difficoltà e senza fatica. Era il maestro di questi mestieranti Vittoriano Sardou; ma, scomparso e debitamente rimpianto, il vecchio mago, si poteva almeno sperare che tal forma di teatro dovesse essere abbandonata. Invece alcuni, sordi alle voci dell'arte od anche a quelle più fioche dei critici, insistono: hanno per sè tutto l'infinito gregge del cattivo gusto, e sono paghi del suo belare . . ., e del suo pagare. Enrico Kistemaekers, un belga, autore di numerosi romanzi non senza spirito e di altrettanto numerose commedie, fra cui la graziosissima *Beneficenza* scritta in collaborazione con Pierre Weber, si è messo risolutamente per questa via. Abbandonato il genere comico col *Mercante di felicità*, che pur ebbe il consenso generale, abbracciò il dramma violento, colla *Fiammata*. Era il momento in cui Bernstein scriveva l'*Assalto* e Niccodemi l'*Aigrette*: anch'egli seguì l'andazzo e pose le innegabili sue qualità teatrali e la sua perizia, a servizio delle più volgari, delle più basse voglie del pubblico. Sotto questo aspetto *la Fiammata* rappresenta una viltà artistica, ma rappresentò anche una miniera d'oro. Il sentimento patriottico abilmente seminato nel bel mezzo di un caso passionale, provocò l'entusiasmo della folla, le repliche, le traduzioni, la fortuna insomma. La fonte miracolosa era trovata: perchè abbandonarla? In un sol anno ecco infatti il Kistemaekers dàre a Parigi tre lavori nuovi del genere, *l'Embuscade*, *l'Exilée*, *l'Occident*. . . . Tutto il male che si potrebbe dirne non potrebbe arrivare alla verità. Esagerando quello che gli pareva essere, ed era, la sostanza dei suoi successi, complicandone le avventure,

raddoppiandone le tirate, gli effetti, le violenze, il Kistemaekers arrivò subito, così senza rimedio, al grottesco. L'*Imboscata* è il capolavoro del grottesco.

Gueret è il proprietario di una fabbrica di automobili, è un uomo maturo, il quale ha una moglie ed una figlia, Anna Maria. Ma la moglie ha ,per conto proprio, un altro figlio, Roberto, nato da un fuggevole amore veneziano (vedi Saverio di Montépin), il quale è cresciuto senza saper dell'esser suo, lamentandosi solo con qualche monotonia della sua situazione di bastardo. Il caso provvidamente fa sì che Roberto, che è un ingegnere tecnico di prima forza, venga assunto quale direttore, così di punto in bianco nella fabbrica di Gueret. La madre è felice di avere vicino il figlio e lo circonda di cure che dovrebbero parere un po' ambigue al figlio che ignora; ma Roberto è troppo occupato dei suoi affari e di Anna Maria, per pensare ad altro. Sicuro . . . Anna Maria, la quale al'a sua volta si innamora di lui: un incesto si disegna all'orizzonte. Ma quando Roberto chiede alla signora Gueret' la mano di Anna Maria, costei inorridita protesta. Forse perchè sono un bastardo? chiede il giovane. No, risponde la madre e cerca un pretesto: perchè voi siete un impiegato, perchè noi siamo il capitale e voi siete il lavoro. Allora Roberto, visto che c'è anche per l'occasione uno sciopero di operai, passa dalla parte degli scioperanti. Questo sciopero è d'una gravità senza precedenti: e dalla parte degli operai c'è la fame, da] quella del padrone c'è il fallimento. Urge risolvere. Ed ecco, nottetempo (questi affari si combinano verso la mezzanotte) Roberto venire da Gueret a portargli un ultimatum: o cedere o vedere tra venticinque minuti saltata per aria la fabbrica (c'è una mina che aspetta . . .). Nel buon Gueret allora si ridestano i sospetti, già nati ai tempi di una notata troppa intimità tra la moglie e Roberto, e prende per la gola il giovane coll'evidente intento di strangolarlo. Ma la moglie accorre e grida: È mio figlio! . . . Risponde nel lontano lo scoppio della mina. L'ultimo atto, fra le macerie dello stabilimento, vede il perdono di tutti e di tutto; perfino di Gueret che accetta di far passare come suo figlio Roberto, in modo da persuadere così anche Anna Maria a mutare ideali . . . E, quanto vi ho raccontato, condito in più di figure secondarie, ingombranti, di episodi accessori, di tutto quanto si poteva trovare nei vecchi magazzeni di più stantio e di più arrugginito; e con ciò il terribile zibaldone fu applaudito dovunque trarne qualche contrasto all' ultimo atto: l' *Imboscata*, che la Stabile di Milano mise in scena il 7 marzo al Manzoni, e che altre compagnie italiane ebbero la viltà di riprendere fu costantemente approvata. Bisogna dire che Tina di Lorenzo (signora Gueret), Febo Mari (Gueret) e Tullio Carminati (Roberto) fecero tutto il loro possibile per agevolare la prima volta il successo, ma malgrado ciò rimane, constatazione dolorosa, l'interesse che il pubblico prese a queste complicate avventure da appendice, messe in scena, e malgrado il biasimo generale della critica, rimane viva l'eco di quella lode fragorosa e l'affollarsi alle repliche di gente curiosa prima e soddisfatta poi. Per citare un critico autorevole, mi piace riportare le parole che Domenico Oliva, nel Giornale d'Italia, scriveva in proposito: tutto qui, tutto, senza eccezione, è falso: false le figure, falso l'intreccio, falsa e puerile la forma, zeppa di tutti i mezzucci scavati nelle cantine dell'arte drammatica. Non voglio discendere a particolari: ne arrossirei. Dico soltanto che in Francia si ritorna lietamente a quel dramma il quale da noi si diceva da arena, e che tutti gli sforzi fatti anche colà per creare un teatro che avesse consistenza e dignità artistica si debbono, dato l'andazzo, considerare come perduti.

Il buon ritiro: tre atti di **A. Caudrey** e **H. Cle.c.** — Essere più severi colle commedie che ci vengono tradotte che con quelle indigene, è giusto, perchè si potrebbe a ragione pretendere che ci venissero tradotte solo le commedie che ne valessero la pena, mentre invece quelle nazionali sono giudicate in prima istanza e non si può mai saper prima quello che sarà dopo. Ma spingere questa giusta ingiustizia fino a riprovare con energia una bella commedia, è eccessivo. Questo è avvenuto la sera del 12 giugno al Kursaal Diana di Milano, dove è caduto senza rimedio *Il buon ritiro* (la bonne maison), che i critici l'indomani si sono adoperati invano a difendere. È vero però che ogni teatro ha il suo pubblico speciale, al quale bisogna servire i piatti di suo gusto: quello del Kursaal Diana è un pubblico che ha per ideale scenico *Il romanzo d'un giovane povero* e *Il padron delle ferriere* ed invitarlo a giudicare una commedia come *Il buon ritiro* è un far torto ai suoi desideri ed un condannare anticipatamente il lavoro. Rappresentata al Manzoni dinanzi ad una sala, non voglio dire ben disposta, ma solamente attenta, l'esito sarebbe stato non buono, ottimo.

La situazione iniziale della commedia costituisce la trovata che prova subito l'originalità degli autori: un giocatore in borsa, Emilio Hantemotte è andato a passare la notte con una Lea ch'egli ha incontrato presso un antiquario, e che non è precisamente un'etera da marciapiede, ma qualche cosa di più raffinato: un'etera da. . . antiquari. Quando, levatosi il sole, l'indomani, anche Emilio pensa di levarsi, son dolori: un attacco violento ed improvviso di gotta gli immobilizza una gamba. Il dottore, chiamato, fa le sue naturali riserve ed ordina intanto l'immobilità più assoluta, in quel letto; onde Lea presa subito a cuore la sua nuova missione d'infermiera, si affaccenda intorno al malato, che circonda di cure affettuose e diligenti. Emilio Hantemotte è, così, forzato ad accettare l'ospitalità offerta e a dividere la vita della cortigiana; e non solo della cortigiana. Sopraggiunge infatti Vittorio Hugo, laureato in legge, bel giovanotto, disinvolto, simpatico, amante del cuore di Lea. . . . Si fanno le presentazioni ed Emilio deve accettare anche l'amicizia, un

po' importuna per la verità, di questo *monsieur Alphonse* in guanti gialli. Ma la gotta si prolunga, e nell'ospite nasce l'abitudine della casa: egli ammira la vita di Lea, l'intelligenza di Vittorio, gode delle cure che gli sono tributate ed esclama infine: che fortuna d'essermi ammalato qui! Guai se fosse stato in casa di parenti... È per telefono combina alcuni affari; poi, stretto dalla necessità di un colloquio con un commerciante, lo invita a venirlo a trovare; dalle mene di questo commerciante che era un noto truffatore lo libera abilmente Vittorio. . . . La riconoscenza è un fiore che fiorisce così in Emilio Hantemotte, insieme alla salute. Ma insieme anche fiorisce il desiderio per Lea, che, bella, giovane, elegante, gli è presso tutti gli istanti, affettuosamente presso. Allora sente un po' di gelosia per Vittorio, vorrebbe che Lea scegliesse, ma Lea ha ragione. Se io ho due inquilini in un mio fondo, dovrò licenziare quello che sta più quieto e non si lagna dell'altro? Se uno ne devo licenziare non sarà quello, ma l'altro. La logica è inflessibile. Emilio dovrebbe allora andarsene, lasciare il buon ritiro, ma poi. . . . ci si sta troppo bene, e rimane, dividendo la proprietà. La felicità, dice Lea, non è un palazzo che si costruisca con dei blocchi di travertino; è una semplice casetta per fabbricare la quale occorrono travi, mattoni e fango, sicuro, anche un po' di fango.

Sembra la *ficelle* di una commedia di Tristan Bernard, o di Sacha Guitry, di uno insomma di quegli scolari che furon prodotti dai maestri Octave Mirbeau e Henri Lavedan. È una commedia cinica, ma senza soverchia amarezza, è tranquillamente cinica. Non vuole essere educativa, ma rappresentativa. Rifugge da ogni lenocinio di mestiere da ogni effetto meccanico, perfino da quei finali d'atto che le sarebbe stato di eccessiva facilità comporsi, perfino da quello spirito paradossale che l'avrebbe forse anche salvata. Il paradosso, se c'è, non è sostenuto dalla battuta di spirito come in Guitry, non è sostenuto nemmeno dall'amarezza caustica come in Shaw, ma solo dalla logica, semplice, umana, piana. Il caso del *Buon ritiro* non è un caso psicologico, non è una tesi; è una parte di vita vista obbiettivamente da una finestra che non ha vetri nè rosei, nè affumicati. È perciò una commedia profondamente onesta, dalla quale appare,oltre all'ingegno, la buona fede degli autori, che (ancora ve n'è qualcuno?) non hanno scritto per essere applauditi, anzi hanno tanto sdegnato il successo che sono giunti ad ottenere dei fischi dove avrebbero potuto avere il contrario, solo con un po' più di condiscendenza verso il gusto tradizionale del pubblico.

L'esecuzione fu buona: Lea era Lyda Borelli, Emilio, Ugo Piperno e Vittorio, Antonio Gandusio. Ma, subito sentita l'ostilità palese del pubblico non soverchiamente numeroso, anche gli interpreti, malgrado la buona volontà, si sono trovati soli e la recitazione fu qua e là troppo lenta e slegata. Gli applausi, che aveano seguito deboli e contrastati il primo e il secondo dei tre brevi atti, mancarono completamente al terzo.

In castigo: un atto di **Carlo Ruffo di Calabria**. — Mimì, una fanciulla diciassettenne, innamorata di un duca Alberto, si era lasciata sfuggire qualche frase sconveniente all'indirizzo di una dama che il duca Alberto aveva il torto di corteggiare eccessivamente, senza badare all'amore della signorina; e la madre di Mimì ha saggiamente rinchiuso *In castigo* la fanciulla nella sua cameretta. Qui essa si sfoga raccontando le proprie pene al cagnolino che, se non la può consolare, almeno la sta pazientemente ad ascoltare con un silenzio che, secondo le interpretazioni, potrebbe essere anche approvatore. Ma un ascoltatore meno silenzioso è il duca Alberto che, per una combinazione eccessivamente combinata in verità, è penetrato nel recesso di Mimì. Naturalmente il duca, che è una persona intelligente, capisce subito, appena Mimì lo confessa, ch'essa è innamorata di lui; ed alla sua volta (è il meno che può fare una persona della buona società nelle sue condizioni) egli le dice che è pronto a dividere i suoi sentimenti. All'orizzonte roseo spunta il matrimonio, e cala la tela.

Tre chiamate salutarono Dina Galli, Amerigo Guasti e l'autrice alla fine dell'atto che si recitò il 21 maggio al Fiorentini di Napoli e che fu replicato, in qualche altra città. Francamente non meritava; la puerilità inverosimile e la banalità principesca non provocarono che applausi compiacenti da un pubblico amico. Bisognerebbe però far argine, per la dignità dell'arte, a questo pericoloso dilagare degli spettacoli da salotto che arrivano alla ribalta, come se i due ambienti potessero equivalersi o confondersi. La facilità della rappresentazione dato il censo e le conoscenze; la certezza del successo amichevole, poichè queste *premières* hanno tutta l'aria di feste per inviti, e la meschinità irrimediabile delle produzioni, si combinano per soffocare quel poco d'arte che ancora sul teatro italiano rimanesse. Incoraggiare queste forme, per simpatie personali, è non solo mentire, ma accomunare senza riverenza nel successo, i falsi artisti con i buoni.

La coda dell'ermellino; tre atti di **Raoul Mori**. — *La coda dell'ermellino* è la figurazione simbolica di un giovane... inedito: il conte Giorgio Valli di Mobio, dottore in scienze naturali, biondo, pallido, elegantissimo, lucido e composto. Malgrado le scienze, imbevuto com'è di principî saviamente morali, questo giovane ha promesso a se stesso ed alla madre di presentarsi intatto all'altare matrimoniale, il giorno che sarà. E fino a un certo punto è rimasto ligio ai suoi doveri; ma una notte di primavera, quando il caso conduce nel suo scompartimento di *sleeping* una donna giovane come lui, che nella penombra lo scambia per il marito, anche il fiore di virtù si arrende e il conte Giorgio preferisce rinunciare a tutti i suoi principî piuttosto che a quella donna giunta terribilmente a proposito. Ma è un attimo: passata la galleria

di San Remo, ritrovatosi solo, il giovane ritorna alla sua rigida disciplina, più per rimpianto però oramai che per rimorso... È il caso (il più benigno tra gli dei che presiedono al teatro) che ripone di fronte i due protagonisti dell'avventura notturna, nel giardino di un albergo elegante di villeggiatura marina. Lei, la marchesa Giulia Ruggero di Fossano, ha già avuto la fortuna di perdere quel marito malato ed ingombrante che la accompagnava la prima notte, ed ora è libera e disinvolta; lui è sempre disponibile ma disputato. La fama della sua illibatezza è stata diffusa e il frutto acerbo è conteso con accanimento dalle amatrici di primizie: tra queste una rumena, Matilda Demetriu, un paradossale tipo di viziosa che giunge ad ogni eccesso cogli uomini, salvando sempre le apparenze. A questi appetiti che non sono lontani dalla violenza non è facile o almeno non è sempre facile e divertente opporsi e il giovane Giorgio è quotidianamente sottoposto alle classiche tentazioni di Sant'Antonio; ma lo sorregge il soave ricordo lontano reso anche più soave dall'insperato arrivo alla spiaggia del ricordo in persona. Ma Giulia quando lo incontra e le vien presentato il giovanotto, si sente meno sicura, non di sè, ma della sua memoria: le pare e non le pare ch'egli sia il suo incognito del treno... e vuole sincerarsene, ma senza tradirsi. E il giovane non si tradisce del pari, anzi difende come può il proprio passato da ogni accusa; e la situazione ambigua tra i due conduce necessariamente all'amore di Giulia per Giorgio: il reciproco, esisteva da tempo. E qui l'autore ha voluto calcare la mano: nella stanza da letto di Giorgio, capita la notte Giulia, curiosa di quella verità che le sfugge e che è divenuta un dubbio tormentoso per la sua pace di donna innamorata; e vi trova anche Matilda curiosa e gelosa alla sua volta della coda dell'ermellino. Il giovane combattuto e disperato chiama in soccorso la madre alla quale Giulia, preso il coraggio a due mani, domanda Giorgio in matrimonio.... ed è finalmente la sera del matrimonio che Giorgio rivela d'essere stato veramente l'autore di quella follia ferroviaria. Ma il desiderio di farsi sposare (l'uomo vergine o quasi vergine ha tutti i pudori della signorina per bene e da marito) l'aveva indotto al silenzio, anzi alla negazione. Non è forse un po' per curiosità che è nato l'amore in Giulia? Questo amore egli voleva; ora che l'ha, confessa; ed è felice.

Questa la commedia che recitata la sera del 30 maggio dalla compagnia Galli-Guasti-Bracci-Ciarli al Fiorentini di Napoli ebbe un tiepido successo e non fu replicata. Ma per una volta almeno oso, se non oppormi, porre in dubbio la sincerità di questo giudizio sommario: giova notare per questo come la compagnia in questione fosse alla penultima delle sue recite napoletane, e avesse già annunziato per l'indomani un'altra commedia di repertorio, *Il pollaio* di T. Bernard. A questa palese sfiducia dei comici, con quale fiducia poteva rispondere il pubblico? Questo convenne scarso e più che gli attori ascoltò il suggeritore, perchè nessuno s'era preso il disturbo d'imparare la parte, e, dopo essersi divertito, applaudì alla fine senza calore, ma sufficientemente convinto. La compagnia allegò l'insuccesso. A questo modo si può, volendo, far cadere qualunque lavoro, ed il minor responsabile è certo l'autore. Io non voglio con ciò difendere Raoul Mori, solo espongo il fatto, il cui valore è indipendente e lontano dall'opera in questione. La quale, sia detto subito, è seminata largamente di difetti (cosa del resto comune in quasi tutti i lavori anche applauditi), ma è altrettanto largamente seminata di qualità (cosa assai più rara a trovarsi dovunque); e Raoul Mori con questa commedia prova di possedere un ingegno che molti potrebbero giustamente invidiargli. Certamente, il suo lavoro pecca: anzitutto di qualche rassomiglianza col *Germoglio* (le bourgeon) di Feydeau, poi di una illogicità saltuaria, non giustificata da un tono generalmente paradossale, ma solo da certi passaggi di una crudezza eccessiva e di un evidente pericolo scenico; e infine di parecchie gravi assurdità psicologiche. Il *vaudeville* ha la prerogativa di calpestare a gran salti ogni logica e ogni psicologia; ma questa commedia non può invocare questa scusante, perchè se ha qualche movenza che la possa far credere *vaudeville*, la sua andatura è invece comica semplicemente, di una comicità libera, ma tradizionale. Perciò troppe cose vi stridono ed appaiono stonate. Lo stesso dubbio che il Mori mette anche nello spettatore, se Giorgio sia o non sia l'autore dell'avventura ferroviaria e che risolve solo all'ultimo, dovrebbe essere un procedimento efficace ed invece è tutto il contrario, perchè il pubblico segue per due atti un personaggio del quale non capisce il meccanismo e che perciò gli sembra illogico, e quando finalmente gli vien fatto di conoscerlo, è tardi, troppo tardi per ritornare mentalmente indietro a giustificare tutto quello che gli era parso ingiustificato. Ma accanto a questi difetti, ci sono dei pregi tali, che la lode è più che doverosa: anzitutto il dialogo, di una eleganza qualche volta perfino eccessiva, di una vivacità assordante; la sceneggiatura audace, rapida, degna dei migliori commediografi francesi; e infine lo spirito. Questa commedia è piena di spirito, di battute irresistibili, e di buona lega, e nuove; tanto che più d'una volta vien fatto di pensare a quei maghi del riso che sono de Flers e Caillavet.

Se il Mori avesse amato un po' più la semplicità, nei procedimenti psicologici e tecnici, anche questa stessa commedia avrebbe potuto essere bellissima; ad ogni modo sarà certo per la prossima volta. Questo ho voluto dire, perchè l'oblio non avesse a cadere senza ragione su un'opera che non lo merita, e per ammonire il pubblico dinanzi a certi procurati insuccessi, e per incoraggiare l'autore, il quale potrebbe sentirsi sfiduciato da questa sconfitta, e non deve, a perseverare in una via che è la sua.

L'intervista; un atto di **Arnaldo Fraccaroli**. — Quest'atto unico non è... niente. O meglio è uno di quei niente che stareb-

bero assai bene in quelle riviste che sembrano stampate per accoglierli; ma sul teatro non fa che accentuare il vuoto architettonico che esiste già sul palcoscenico.

Una di quelle signore, che viaggiano per affari personali, si incontra in uno scompartimento di prima classe con un signore barbuto che desidererebbe farne la conoscenza. Ma nell' esprimere questo suo desiderio, il signore è tanto maldestro che Marcella, per quanto abbia una certa pratica, equivoca le intenzioni, ed impaurita tira il campanello d' allarme. Ne segue lo scandalo: un commissario di P. S. interroga la vittima; un giornalista le chiede particolari e... a quest'ultimo Marcella confessa la verità. Il giornalista tenta allora di approfittare per conto proprio della situazione che il dovere professionale gli ha procurata. Ma il commissario ritorna, sorprende il giornalista in attitudine incerta, lo redarguisce, e . . . l'atto è finito. Una scena, tra Marcella e il giornalista, è di qualche brio, corre, ma corre troppo, vola, sfuma, come le cose che non ci sono. Manca ogni azione ed ogni soluzione: è un dialogo campato in aria. L'autore non voleva certo pretendere a più che a far sorridere, ma anche per far questo bisogna creare una situazione e non bastano alcuni *per finire* cuciti insieme. Perciò malgrado l'esecuzione di Armando Falconi, che nella parte del giornalista si era truccato in modo da assomigliare all' autore, l'atto non ebbe che un esito freddo; fu rappresentato una sera sola l'8 giugno al Valle di Roma.

La foglia di fico, tre atti di **Arnaldo Fraccaroli**. — Perchè poi proprio *la foglia di fico?* Ma! Il titolo questa volta con la commedia ci ha poco a che vedere ed i rapporti o le parentele che si potessero scoprire sarebbero per lo meno arbitrari. Non giova quindi indagare: il titolo è carino, la commedia anche e il resto non conta. Il titolo infatti è una specie di etichetta, di richiamo e se il pubblico accorre in teatro, il risultato è ottenuto: quando c'è, in teatro, il primo a dimenticarsi del titolo, è proprio il pubblico stesso.

La foglia di fico di Arnaldo Fraccaroli è d'altra parte una graziosissima commedia e divertente, qualità questa che gli autori drammatici italiani sembrano onorare di una imperturbabile negligenza. È divenuto sì raro il poter andare ad ascoltare una commedia italiana ed il poter così passare una serata piacevole, gaia, ristoratrice che, quando accade, ciascuno è pronto e facile anche all' indulgenza. Fu così che il pubblico, rassicurato in precedenza dagli articoli pieni di comicità che il Fraccaroli scrive come redattore del *Corriere della Sera*, accorse ad ascoltarlo numeroso ed ottimamente disposto. Non che la commedia avesse bisogno di questo stato d'animo favorevole, ma avrebbe certamente potuto anche trovare un giudice più severo ed ottenere quindi un esito meno completo. Il successo invece fu caloroso e senza restrizioni dovunque, a Napoli per la prima volta, al Fiorentini il 14 maggio, dove si replicò due volte, e poi a Milano, dove la sala sfolgorante dell'Olympia, la sera del 10 giugno, coronò definitivamente le approvazion precedenti con quindici chiamate unanim all'autore ed agli interpreti che veramente gli furono, bisogna dirlo, collaboratori efficacissimi: Dina Galli insuperabile, il Guasti misurato e tutti nel giusto tono.

La favola è presto raccontata, poichè una vera e propria trama non c'è, od è tenuis sima. Una signorina Luciana è innamorata di un signor Roberto Doriana scapolo impenitente e corteggiatore famoso di signore maritate... Le signorine per lui non esistono; e non esistere è una cosa che secca un pochino a quella fanciulla caparbietta che è Luciana. Essa tenta di farsi notare, di indurlo ad accorgersi della sua grazia, della sua freschezza (e tutto questo durante una festa di nozze che provoca la naturale umana invidia di ogni giovanetta, e l'altrettanto naturale speranza di ogni seduttore), ma la sua fatica è sprecata. Roberto è in coltivazione... di una signora Alda Santelli, ch'egli invita nel suo appartamentino, vincendo le deboli difese ch' ella oppone, e coadiuvato in ciò dal marito di lei, classicamente idiota. Il solo inciampo, ma di qualche importanza, è la signorina Luciana che ha ascoltato tutto, infischiandosene delle convenienze, e che va diritta diritta a trovare nel suo appartamentino il bel Roberto proprio il giorno dell'appuntamento ed all'ora... psicologica. La mossa è audace, ma produce il suo effetto: il giovane dapprima è sconcertato e tenta ogni modo per levarsi dai piedi la seccatura intempestiva, ma la signorina non si muove e confessa candidamente il perchè della sua presenza. Sapeva che la signora Santelli avrebbe dovuto venire e voleva esserne certa, aspettando. Aveva tanta fiducia nella onestà della signora Santelli, che non voleva a nessun costo rimanere nel dubbio. Pazienza! E il giovane si rassegna. Ma per non perdere tempo, comincia, così per abitudine, a corteggiare la signorina. Ed ecco, s' avvede, di colpo, della grazietta ingenua, della monelleria civettuola, della amabile caparbietà della sua compagna. S' interessa per la prima volta a una signorina, ci trova gusto e . . . la bacia . . . L' idillio è a buon punto; ad interromperlo sopraggiunge con qualche ritardo (è la regola) la signora Santelli. Sinceramente Roberto manderebbe a quel paese lei, ora; ma bisogna giustificarsi... Tenta, ma Luciana non glie ne lascia il tempo. Rapida, pungente, malignetta, sbeffeggia la bella signora e le dà tale una lezione senza parere, da renderla ridicola agli occhi dell' uomo che l'attendeva, che ogni seguito tra i due . . . non è più possibile. Ma questo non basta alla signorina: ella vuol farsi sposare. E perciò, una bella sera, volge il discorso con tanta abilità, a compromettersi senza rimedio, confessando d'essere andata a trovare Roberto; poi finge l' indignazione con costui perchè non ha negato la verità, e finalmente in una deliziosa ultima scena a tre, nella quale la signora Santelli ci fa una figura diremo piuttosto barbina (per quanto si tratti di una donna), Luciana si fa chiedere in matri-

mono a Roberto che oramai non desidera altro; ed ella gli cade felice tra le braccia.

Questo l'argomento, tenuissimo, e difetto ben maggiore, non originale. Il teatro oramai è pieno di queste signorine capricciose ed emancipate, impertinenti e sincere, d'un'ingenuità terribile e d'una audacia senza limiti: *L'asino di Buridano* ha la sua Michelina, *La piccola cioccolataia* la sua Beniamina, per non citare che le due tipiche. È vero che il Fraccaroli tenta di ricondurre Luciana ad una maggiore umanità; e mentre le sorelle maggiori vivono direi quasi del paradosso, questa non è infine che una sentimentale che ha trovato la sua via (quella buona) per mirare al cuore ch'ella vuole conquistare. Ma la fonte è sempre una. Gli altri personaggi poi non hanno alcun rilievo: sono dei puri fantocci caricati che parlano. Sarebbe mentire voler attribuire al Fraccaroli il merito che non ha di creare dei tipi e di porre delle situazioni nuove. Per ora il suo valore è un altro e di quasi altrettanta importanza: il dialogo. L'inferiorità del teatro italiano rispetto al francese è principalmente questa: il dialogo, che noi facciamo quasi sempre stiracchiato, noioso, lungo, morto. Questo invece no: è scintillante, rapido, frizzante e, salvo alcune volgarità che ci si potevano veramente risparmiare con vantaggio della commedia, spiritoso sempre e d'uno spirito garbato e originale. Il primo atto che è il più inconsistente, mancando di argomento, è sostenuto da un dialogo così vivace e da una così variata e movimentata sceneggiatura che non solo è stato il più applaudito dovunque, ma è quello che dà la misura dell'ingegno teatrale del Fraccaroli. Colla *Foglia di fico*, il Fraccaroli che è alle sue prime armi (aveva dato senza successo una *Dolce vita* l'autunno precedente al Manzoni) dimostra di aver fatto notevoli progressi, così che è giusto sperare ed attendere da lui, il giorno che abbia trovato un argomento più suo e qualche tipo più nuovo, una commedia originale delle più argute e divertenti.

All'incanto, tre atti di **L. Besnard**. — La direzione dell'Argentina di Roma non ha avuto troppo felice la mano nello scegliere la novità colla quale riaprire al pubblico le sue porte. Anzitutto essa è andata a cercare oltralpe, e quivi inoltre ha eletto quanto di più insulso si poteva immaginare. Nè il pubblico fu di differente avviso, seppellendo il 4 dicembre questi tre inutili atti.

Si tratta di una tenuta della signorina Lucia de la Roche-Trémont, che vien messa all'incanto, poichè la signorina ha bisogno di realizzare quel suo capitale. Disputano la tenuta un giornalista e un medico, i quali due aspirano a donare il loro acquisto, come l'abbiano ottenuto, a quella disgraziata signorina, con nobile gesto. Ma questo nobile gesto è poco secondato dai loro capitali che non arrivano affatto a coprire il valore del fondo. Tuttavia si lanciano in gara: partita da ottantamila lire la tenuta viene spinta fino a centocinquantamila dal medico. Il giornalista, pensando forse alla povertà dei suoi guadagni, rinuncia alla lotta. Il guaio del medico si è, che al momento di pagare i quattrini non ci sono. Ma lo zio d'America (è un vescovo, zio della signorina Lucia) interviene provvidamente, acquista tutto lui e dona tenuta e signorina al temerario medico.... Sembra una commedia infantile scritta da dilettanti, perchè dilettanti la recitino.... E il pubblico si ribellò. Che veramente, ci venga tradotta anche questa roba è eccessivo!

I mariti in gabbia, tre atti di **A. Mars** e **Desvalliers**. — Il cartellone annuncia « farsa » e il pubblico allettato dall'annuncio appetitoso conviene in folla all'Olympia di Milano la sera del 5 dicembre. È vero che la compagnia Galli - Guasti-Bracci - Ciarli ha il diritto a tutta la miglior benevolenza, ma quando la stessa compagnia sente il bisogno di avvertire di che genere di spettacolo si tratta, qualche dignità doveva pur notarsi nel pubblico ... assente. Invece accorre ed ha l'insolente coraggio di applaudire per due atti: al terzo le sorti precipitano. Meglio tardi che mai... Tuttavia era lecito chiedere a quegli spettatori di che pazienza eran dotati per saper ascoltare le sciocche peregrinazioni dello spirito discutibile dei due autori. E l'uno di essi è l'autore dell'*Ammiraglia*, graziosa commedia: per che strada sia egli ritornato al più vieto *vaudeville* non saprei dire, se non fosse un bisogno finanziario. Mal sfruttato d'altronde, perchè anche il pubblico, se non ha mutato gusti, non vuole più la ugual minestra che anni fa gli si ammanniva. E questa *pochade* è basata sui più sfruttati ingredienti del mestiere: tre mariti: suocero, genero e servo sono tenuti in gabbia, una gabbia d'oro, ma sempre gabbia, dalle rispettive consorti, le quali s'illudono di poter dar loro la felicità accontentandone i gusti, compiacendone tutti i desideri. Questo non basta: gli uomini vogliono la varietà. E per eludere la vigile sorveglianza inventano chi un mal di cuore pressante, chi tutta una carriera militare che esige convocazioni, chi un abito da maggiordomo.. E si ritrovano presso la stessa donna in una camera che sembra facente parte del castello dei fantasmi: le poltrone s'inabissano, gli armadi sono a doppio fondo, il pianoforte contiene uomini, il letto sparisce nel soffitto... Così, con una complicazione di equivoci e di avventure impossibili a seguire, si arruffa la matassa per risolversi poi al terz'atto il più banalmente possibile. Applausi salutarono il primo atto, applausi ancora, contrastati, al secondo: fischi irrimediabili al terzo. Ciò nonostante il lavoro si è replicato più sere.

Lo scrupolo; tre atti di **Cosimo Giorgieri-Contri**. — La commedia che la compagnia Borelli-Gandusio-Piperno rappresentò l'8 luglio all'Olimpia di Milano, fu scritta qualche tempo fa. L'autore indugiò a farla rappresentare per alcuni scrupoli d'arte, personali, ma infine si decise. E trovò un pubblico se non entusiasta (non poteva esserlo), almeno deferente e curioso che notò con piacere tutto quel buono che la commedia conteneva e disapprovò, ma con moderazione, il falso che pur v'era. In quell'ambiente borghese che già conoscevamo per tanti drammi e romanzi che ce

l'hanno descritto, una donna ha fatto mercato di sè, ricavandone il maggior utile possibile ed un maggior splendore di vita. Il marito ha tacitamente acconsentito, giovandosi dell'amante della moglie per quanto gli occorreva.... finanziariamente. Ma un giorno questa donna non onesta più e non completamente disonesta ancora, s'innamora di un giovane ardente, appassionato e puro. E quest'amore cade appunto quando il marito ha più che mai bisogno di danaro: visto il nuovo orientamento.... coniugale, l'intelligente marito dirige le sue richieste di fondi al nuovo innamorato della moglie. Ma la moglie, scoperto il trucco, si interpone: ora essa ama e non si vende. Si dà. Il marito deve cessarle il tormento della sua ingordigia. Ma il marito esige, sotto minaccia di scandalo, la somma che gli fa bisogno. La moglie allora, per salvare l'amante nuovo, torna dall'amante vecchio. Ma, saputolo, il nuovo la investe delle sue ingiurie.... e poi perdona, come ha conosciute le ragioni che hanno mosso la donna. Felice lo spunto ed anche la condotta di questa commedia, per due atti; infelice ed illogica la soluzione, tutto il terz'atto; precipitato il perdono, arbitraria la chiaroveggenza di quell'innamorato!... Ciò solo causò la freddezza dell'esito che per i primi due atti si era mantenuto assai caldo. La sostanza teatrale c'è, nobile e ben divisa: l'autore dei *Flutti torbidi* è ancora uno dei nostri più rispettabili ingegni, ed una volta di più l'ha provato.

Qui vicenda, persone, dialogo tutto è estraneo ad ogni volgarità, è nobile, è sapiente. La figura dell'amante danaroso, non più giovane, è incisiva ed efficacissima: nell'interpretazione di Ugo Piperno non sarà facilmente dimenticabile. La protagonista (Lyda Borelli) è, per quanto simile alle troppe sorelle che la letteratura le ha dato, personale in molti suoi atteggiamenti psicologici, e specialmente per quello sdoppiarsi della sua coscienza, che è umano ed acutamente osservato e fu ben reso dall'attrice. Il marito anche è ben tagliato, sobriamente. L'amante invece è naturalmente convenzionale, forse anche tale è apparso per l'infelice interpretazione del Picasso. Ad ogni modo sarebbe utilissimo che il Giorgieri-Contri tornasse su questo suo lavoro; ne rifacesse qualche scena, modificandone la soluzione. Il verdetto negativo di Milano non lo deve avere disanimato. E questa sua opera è vitale: una breve cura la ristabilirà in salute. Abbiamo sì poche opere nostre di vera vita, che se queste poche allontaniamo da noi per qualche difetto più apparente che reale, rimarremo senza. Riattendiamo quindi *Lo scrupolo* di Cosimo Giorgieri-Contri con augurale fiducia. La sua vita non è, nè può essere, finita.

Il Cavaliere mascherato; tre atti di **Armont** e **Monoussi**. — Gli autori chiamano bizzarria popolare questa roba, e quadri queste loro sei scene. La compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero ha rappresentato per la prima volta a Torino all'Alfieri, il 9 giugno, e poi ha replicato più sere il *Cavaliere mascherato;* la compagnia Chiantoni lo ha fatto conoscere al resto d'Italia, facendone insegna della propria ditta..... E allora? Bisognerebbe proporre, dati questi fatti, che la compagnia Ronzi-Gabrielli (sapete? quella del *Dragone fantasma*) cedesse alle nostre migliori il suo repertorio. Il pubblico certo farebbe festa ed accorrerebbe a teatro con quello stesso entusiasmo col quale oggi onora le sale buie dei cinematografi. *Il Cavaliere mascherato* è di tanta complicazione che riassumere non è possibile: l'azione si svolge su sfondo storico (1803) ed ha per nucleo centrale un vasto e misterioso complotto per rapire Napoleone Bonaparte, primo console. Vi si mescolano intrighi d'amore ed imprese brigantesche, il tutto condito con disinvoltura fino a una pacifica conclusione. Appaiono tra i personaggi Bonaparte, e il ministro Fouché, soldati, dame, cortigiani e il cavaliere mascherato... che è poi una donna. Gli autori, scrivendo questa bizzarria popolare, con la modesta intenzione di divertire il pubblico dei sobborghi, possono essere scusati: il commercio si fa come e dove si può. Ma che compagnie italiane primarie portino dinanzi a pubblici sedicenti colti questa roba, sarebbe il colmo, ove non lo superasse il nauseante spettacolo del godimento di questo pubblico. La stessa folla che oggi va in visibilio al *Cavaliere mascherato* di Armont e Monoussi, domani giudicherà *Il ferro* di Gabriele d'Annunzio, e con gli stessi criteri mentali.... Sarebbe meglio diffondere in base a ciò una partecipazione funebre: *L'Arte è morta;* ed approvare il nostro massimo poeta quando promette una *film* di parecchi chilometri, avventurosa e muta!

Il minchione; tre atti di **L. Fulda**. — Fulda è uno dei migliori autori di teatro tedeschi e sebbene in Italia non sia molto noto, oltralpe gode di una non immeritata celebrità. Questo forse persuase il buon Zambaldi, direttore artistico della compagnia Palmarini-Grassi, ad accettare e mettere in scena *Il minchione*. La scelta anzitutto non fu felice, perchè *Il minchione*, commedia comica fin all'eccesso, non è delle cose migliori del Fulda; inoltre fu inadatta quando la rappresentazione doveva avvenire il 31 maggio, ultimo giorno di permanenza della compagnia al Teatro Garibaldi, ed in una città di provincia qual'è Padova! *Il minchione* non fu insomma che lo specchietto che doveva servire allo Zambaldi più tardi per dire: avete veduto? Abbiamo recitato dei lavori di pretesa arte, ma l'esito è stato rovinoso.... (Infatti a Padova *Il minchione* fu sepolto dai fischi). Ma bisogna far osservare che per indurre il pubblico ad un sano criterio d'arte, per modificargli in quanto sia possibile il gusto (che ha guasto), non bisogna dare a Padova, un'unica recita di un lavoro che è, sì, di Fulda, ma il cui valore artistico non è pari al nome dell'autore.... Bisogna intanto che la fede sia in chi prepara lo spettacolo e più tardi il pubblico che non è mai pastore, ma sempre pecora, seguirà la via segnata! Ma quando si produrrà tale miracolo?

Un affare d'oro; tre atti di M. Gerbidon. — *Un affare d'oro* non è stato quello fatto dalla compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero, mettendo in scena il 3 giugno all'Alfieri di Torino, nè quello della compagnia Talli che ha ripreso in autunno a Milano, questa commedia francese. Infatti in nessuna città si potè arrivare alla replica, malgrado la buona intenzione, la eccessiva intenzione delle compagnie.... La vicenda ha luogo in America ed i personaggi di questo affare sono miliardari o meglio sono i miliardi. Un tal John Gibbs, affarista dei primi, marito a una deliziosa francesina, Germaine, poco si occupa della moglie, del figlio Donald, di tutto il resto della vita: la sua attività impiega completamente in speculazioni audaci che gli aumentino la ricchezza. La febbre dell'oro lo domina e lo sottrae ad ogni altro affetto. La moglie vorrebbe invece distorglierlo dall'insonne vita che conduce, condurlo nella pace campestre del Nebrasca, dove Timothy Gibbs, padre di John, ha vaste tenute. Ma il marito fa orecchio da mercante a questo desiderio e prepara un affare colossale sul carbone... Germaine allora, eroicamente, lo tradisce, svela le sue intenzioni, gli fa fallire il *trust*, così che il marito è ridotto quasi alla rovina. Allora accetta l'ospitalità del padre, in Nebrasca, dove prosegue ancora la sua febbre affaristica, ma propone il *trust* del bestiame che lo legherà definitivamente alla campagna, come vuole Germaine, ma gli permetterà anche di rifare la sua sostanza.... M. Gerbidon è un ricco signore parigino che s'intende assai più d'affari che di commedie, per cui in questo suo lavoro la parte, diremo così economica è trattata da fino conoscitore; quella artistica è dimenticata. Il dilettante fa capolino in ogni scena e là dove più occorrerebbe l'energia virile di un Fabre, decade senza rimedio. È un'opera con qualche labile merito, con molti deleteri vizi, perciò incapace di vita. Il teatro non è nè può essere, come molti, anche e più fra noi, credono, un diletto, un passatempo col quale riempire le ore d'ozio. Il teatro è un mestiere (Bernstein) o una fede (Shaw): altre vie non ha, se non di completa rovina. Per una di queste s'è messo Gerbidon; e la rovina lo ha giustamente premiato.

Com'egli mentì al marito di lei; un atto di G. B. Shaw. — Emma Gramatica fu auspice della diffusione di Shaw in Italia; per suo mezzo *Candida* prima e *La Professione della signora Warren* poi, trovarono ascoltatori abbastanza intelligenti per poterli capire ad apprezzare. A poco a poco anche il rimanente del teatro di questo grande scrittore varca la Manica e le Alpi e ci vien presentato, naturalmente colla dovuta lentezza, perchè i nostri capicomici non si sono forse persuasi ancora che le opere di Shaw possono costituire anche dei buoni affari commerciali....

Questo atto unico, per esempio, trovò ospitalità nella Sala Umberto I di Roma, dove recita il teatro per tutti la compagnia Almirante-Vassallo, diretta da Renato Manganella. È pietoso vedere come Shaw venga presentato al pubblico da compagnie di terz'ordine.... mentre quelle di primo ordine si fanno a pugni per dare *Le Imboscate* e *I Cavalieri mascherati;* ma questa è la situazione attuale. Un poeta, in questo atto, si è innamorato (come in *Candida*) di una bellissima creatura, Aurora, che ha il solo difetto di esser la moglie di un commerciante. Il loro *flirt* anzi è nato dall'avere ascoltato insieme quella commedia di Shaw. Il poeta, che ha scritto abbondevoli versi alla sua amata, celebrandone con ogni rima il nome rosato, vorrebbe ch'ella partisse con lui. Non fuga, ma libero amore, senza veli, senza menzogna.... Ma Aurora si preoccupa di ben altro: ella ha perduto il manoscritto del poetino e teme forte le ire del marito, per sventare le quali deve persuadere l'innamorato a giustificarsi in qualche modo dei versi audaci. Infatti il poeta confessa al marito di avere scritto carmi all'aurora, e che per vero, la signora Aurora, sua moglie, non gli ispira sentimento alcuno. Ma nulla più di ciò offende il marito, orgogliosissimo della moglie. Non amarla? Ma è una mancanza di rispetto. Onde nasce un vibrato pugilato fra i due, che è solo interrotto dalla verità che il poeta dice. Ah, allora sì, è soddisfatto il marito! Amare bisogna sua moglie, che è tanto bella, e solamente sua.... Per riconoscenza il marito pubblicherà a sue spese quei versi che s'intitoleranno *Com'egli mentì al marito di lei.*

L'Almirante e la Vassallo resero assai bene questa deliziosa cosa, ed il pubblico si divertì ed applaudì con calore entusiastico. A quando ora *L'Eroe ed il soldato* e *Cesare e Cleopatra?*

Gli emigrati; tre atti di M. M. Martini. — A Roma, il 2 giugno, al teatro Nazionale, interprete la compagnia Talli, la commedia piacque molto, alla replica, malgrado le lodi pubbliche, il teatro era vuoto e così le rappresentazioni non seguirono. A Milano, al teatro Olimpia, le disapprovazioni all'ultimo atto decretarono l'insuccesso, ma si ebbero tre repliche. Altrove il lavoro fu discusso, ma generalmente piacque poco. Si può credere che l'esito di Roma sia stato in parte provocato dal significato polemico che i nazionalisti allora in congresso a Roma attribuirono a questa commedia, che, per vero dire, di polemico non ha che l'intenzione, forse. Perchè in sostanza il suo valore è poco più che mediocre. Mario Maria Martini, che occupa il posto di critico drammatico ad un quotidiano di Genova, ha già dato al teatro *L'Ultimo doge,* tre atti storici, *Il Dittatore,* caduto al Manzoni di Milano, e quest'ultimi *Emigrati* rappresenterebbero quindi il suo terzo parto. È, mi pare, strano che un giovane d'ingegno e per di più critico, non capisca il suo tempo al punto di scegliere argomenti che oggi il teatro ha cancellato dalla propria competenza per rimandarli alla sociologia e alla filosofia dov'è la loro sede. Altra volta Hauptmann *(I Tessitori),* Gorki *(L'Albergo dei poveri),* e più recentemente con più largo respiro E. Fabre

(*I Ventri dorati*) avevan portato sulla scena questioni sociali e vitali agitandole con la loro drammatica forza; in Italia aveva tentato Monicelli la stessa via e si è perso. Ora ci spiace vedere un giovane audace verso la stessa perdizione. La stessa: perchè l'esser opposte le idee sostenute non significa niente. È la natura del conflitto portato sul teatro che costituisce un'illusione, tanta illusione che il Martini che s'immagina di combattere una battaglia politica colla sua commedia ha trovato favorevoli a sè proprio coloro contro i quali scendeva in campo. Il valore artistico supera e soffoca sempre le finalità dell'autore, perchè l'arte per l'arte è ancora il solo dogma intangibile di questa religione. E perciò se il valore artistico è subordinato, come qui, alla finalità, il lavoro ha in sè stesso il veleno che lo uccide. Io, ascoltando *Gli Emigrati*, ero preso da un grande senso di pietà, vedendo giovani forze e attive quali certo si palesano nel Martini, esser vestite di vecchia carne e rancida. Avevo l'impressione di ascoltare una commedia scritta ottant'anni fa: e un autore che provoca nello spettatore tale impressione fa il peggior torto possibile a sè stesso. Non faccio questioni di idee, intendiamoci: la politica a teatro non interessa nessuno. Ecco l'errore dell'autore. Ma voler portare un conflitto sociale sulle scene nel 1913 e voler risolverlo con argomenti che erano già seppelliti, non solo morti, è . . . se non altro, anacronismo estetico.

Il protagonista della commedia è un duca Gian Luigi Fieschi, imbevuto di idee umanitarie e socialiste, fratello in trentaduesimo del principe Dimitri Ivanovitch Nekhludov, e che ha lasciato il posto che la tradizione sociale gli aveva assegnato per andar a vivere in un suo feudo pugliese dove ha istituito una comunità cooperativa con i suoi dipendenti e dove vive contento dell'approvazione silenziosa di Carlo Marx e dell'amore loquace di Giovanna, una maestrina ch'egli ha sollevato dalla scuola fino al suo libero amore, per realizzare compiutamente la utopia. Ed ecco delinearsi un primo conflitto: il duca che ha sangue bleu nelle vene, è l'emigrato che, se anche non lo confessa, sogna la terra natia e riconosce stranieri i luoghi e le persone che lo circondano. La donna ha altro sangue nelle vene, plebeo, ed un'intima dura ostilità verso l'uomo che le vive accanto, la spinge nelle braccia d'un amante della sua razza, un agitatore parolaio. Tutto questo che forma direi quasi il disotto della commedia, la base, è veduto da una cugina del duca, Francesca Adimari, che ospite ed innamorata ha occhio vigile ed acuto, e che rappresenta nel lavoro un simbolo di bionda aristocrazia. Ma un conflitto più brutale, un conflitto economico che potrebbe sapere di tesi voluta se non fosse stato già dimostrato vero da Tolstoi in *Resurrezione*, si aggiunge a quello intimo, anzi per la sua stessa violenza, lo supera, lo copre, diventa il meccanismo principale dell'opera teatrale. La cooperativa che costituisce la gloria del Fieschi è improduttiva per la pigrizia dei contadini che non sanno essere proprietari e per una lega di proprietari che spiega la propria attività limitrofa a tutto danno dei comunisti che covano così odio e rancore. Una turba aizzata da un demagogo si decide per le vie di fatto e si dirige contro le terre della lega avversaria. Il duca Fieschi tenta invano di opporsi, non è ascoltato; donna Francesca è ferita dai bruti. È la realtà della vita che riprende il sopravvento; ed, ultima delusione, ecco Giovanna, l'amante sua chiedergli d'essere sposata. Vuole il titolo di duchessa. Dinanzi al padre sopravvenuto, Ottobuono Fieschi, il duca Luigi ha ancora l'energia di resistere, ma sono i suoi stessi contadini che vengono a restituirgli la parola: è un male per loro e non ne vogliono più sapere di cooperative comunistiche . . . . Senza sapere, dall'ignoranza, parte il retto consiglio e il duca lo ascolta ed ascolta le soavi parole che donna Francesca gli dice e rassegnato si avvia verso la patria: rientra in quel cammino che la sua stirpe gli aveva tracciato. Lo accompagna il canto lontano degli emigrati che tornano alle case . . .

Per la tecnica osserverò che il prim'atto è costruito bene; il secondo meno bene, poichè lo ingombrano frequenti ripetizioni di cose già dette al primo; il terzo atto è manierato e sentimentale, pieno di falsità e di luoghi comuni. Dei personaggi Giovanna è il più vivo, anzi è il solo vivo, aspro, brutale, vigoroso. Il duca è una passiva marionetta; un maestro Pagani non serve che a far riempire i vuoti di scena; Francesca è un'idea con vestito bianco e treccie bionde; il padre, Ottobuono (vedi babbo Duval) è di maniera, tolto di peso da qualche dramma sentimentale della fine del secolo scorso; un prete è introdotto solo per dire una battuta felice e ci affligge prima per tutta una scena. Non è osservata nè economia nè necessità. Il Martini ha creduto di poter nobilitare tutta l'opera sua colle idee di cui l'ha riempita; ma siccome queste le conoscevamo, ed a teatro non ci piacciono, nemmeno se si chiamino *I Cattivi pastori* di Mirbeau, un capolavoro, sono rimasti nudi i difetti, rapido veleno che intossica, se forte, ogni opera d'arte.

Apriamo la finestra; un atto di **Don José Alcevédas**; — Il nome non inganni: l'autore è italiano. . . . purtroppo! Si tratta d'uno pseudonimo. Di autentico c'è solo il *don*, poichè l'autore è un prete. Non nominiamolo, per pudore. S'egli ha celato la sua vera personalità, resti pur celata, e apriamo solo. . . la finestra. L'intreccio? La poco peregrina istoria di un matrimonio fra la figlia di una beghina ed un libero pensatore, e gli ostacoli frapposti da un parroco. Molto modernismo, e niente modernità! Il pubblico (si trattava di un atto solamente) non ha avuto sufficiente pazienza e l'ha seppellito prima che finisse. Il giudizio sommario non può essere discusso. *Vox populi* . . . una volta tanto, *vox veritatis!* Solo ci meravigliano da parte della compagnia Talli questi atti di pietosa accettazione. Altra volta fu il caso di una fischiatissima commedia al Kursaal, questa volta all'Olimpia (il 26 agosto); e, vera-

mente, una delle nostre principali compagnie non dovrebbe rappresentare queste opere di mediocri dilettanti che potrebbero, appena, servire in qualche salotto ad addormentare qualche invitato insonne. Ma . . . si vedono tanti miracoli al mondo; che bisogna, ai miracoli, credere ancora, per forza!

Bianchina; tre atti di **Eugenio Brieux**. — Poichè gli autori di fama non scrivono più o scrivono male, la direzione dei teatri va a frugare fra i loro lavori giovanili per vedere se ve ne sia qualcuno di ancora nuovo per noi e ce lo porta. Così la compagnia stabile dell'Argentina di Roma ci ha dato il 22 agosto questa *Bianchina* che è una delle più vecchie e dimenticate commedie di Brieux. Un'esumazione dunque, ma fatta con criteri poco artistici. *Bianchina* non rappresenta nulla nella produzione di Brieux, che è pure uno dei migliori autori francesi; tratta il caso di una fanciulla che i genitori, due provinciali proprietari di una rivendita di liquori e caffè, hanno mandata a studiare in città, e che ritorna a loro inverniciata di sapere a tal punto che sdegna l'umile caffetteria e ritorna a vivere in città. Ma qui la corte eccessiva di un giovinotto, la vita vera della città, la nausea a tal punto che, tornata al paese, sposa un umile innamorato. È qui tutto: un quadretto d'ambiente assai grazioso, molte osservazioni acutissime, ma niente di quello che doveva poi essere la sostanza dei *Maggiolini!* Brieux non è qui, se ben la commedia sia graziosa; è più su. Recitò lodevolmente la parte della protagonista Letizia Celli, una giovane che dà bene a sperare; Farulli e la Strini erano i genitori. La commedia fu applaudita e replicata.

Il cane di Terranova; tre atti di **Enrico Aresca**. — Albertina ha un ritratto ad olio del suo defunto marito, ma ciò non è una prova dell'esistenza di questo marito. E i molti frequentatori del suo salotto, dove hanno *tè* in abbondanza, ma *lei* niente, sospettano un po' di quel passato. Ma i sospetti s'infrangono contro l'attuale indiscutibile onestà. Un giorno ai corteggiatori, uno nuovo se ne aggiunge, Enzo Zandoni, che presentato alla donna da Pietro Donati, le fa una corte impetuosa e senza tregua . . . Pietro si interpone, non vorrebbe che l'amico si perdesse, ma l'amico si perde a tal punto che fugge con Albertina. Fugge a Beaulieu: ma tra i due, se si eccettui la fuga, nulla di più intimo è accaduto ancora; anzi Enzo ha tutta la buona intenzione di sposare Albertina. Pietro però sopraggiunge (impensierito dell'amico o geloso dell'amica?) e mette una spina nelle rosee speranze di Enzo, facendolo ragionare sul passato della fidanzata. Dimmi il nome di un suo amante — incalza Enzo — Io — risponde Pietro. — Infatti il Donati era stato uno dei più intimi amici di Albertina, *illo tempore*, ed ora, offeso dalla felicità dei due, vanta i suoi diritti di precedenza. Enzo infatti se la batte e lascia l'amico a dipanare la matassa. Pietro però che s'era ri-innamorato, e come si deve, di Albertina non ci fatica molto: se la sposa. Ed ecco Albertina con un marito, non a olio e niente affatto defunto e tanto meno discusso. Pietro però ha incontrato Enzo, ora, e l'ha francamente condotto da sua moglie. Un *flirt* sembra rinascere, ma non rinasce. È minestra riscaldata. Ed alla moglie che gli rimprovera d'aver riammesso in casa l'ex fidanzato, Pietro risponde: Io, che sono sicuro di te, gli apro lealmente la casa ed egli è confuso con gli altri. Nessuno ci trova a ridire. — A questo io non avevo pensato — osserva Albertina. E Pietro: — Ma io sono un uomo! — L'Aresca è un giovane, e, respiriamo profondo, un giovane tagliato per il teatro, che sa scrivere, padrone del dialogo, della sceneggiatura, abile ed intelligente insomma: un giovane che farà molta strada. Applausi lo hanno salutato vincitore il 29 maggio al Garibaldi di Padova; e di qui comincia la sua fortuna. Sappiamo infatti di un altro suo lavoro, *Alte sfere*, che otterrà presto il pubblico plauso. . . Enrico Aresca in questo suo *Cane di Terranova* ha dimostrato tante qualità tra cui una critica sicura di sè stesso, una vigoria che vieta ogni esuberanza, una scorrevolezza briosa di dialogo, che gli vanno perdonati alcuni lievi difetti giovanili. L'osservazione e l'amoroso studio dei suoi personaggi, ce lo dimostrano artista di coscienza; e la coscienza, la fede noi vogliamo nei giovani che già abbiano, come lui, la fortuna dell'ingegno. Naturalmente la compagnia Palmarini-Grassi, che gli interpretò a Padova questo lavoro, lo lasciò poi cadere nell'oblio, non riprendendolo altrove: occorre essere stranieri per poter ottenere un fiasco trentuplicato in trenta successive città d'Italia . . . Ciò nonostante Enrico Aresca non è già più un ignoto, non è già più una vaga promessa: è una sicura forza. E questa luce che il suo *Cane di Terranova* porta intorno alla sua persona, è già sufficiente premio al suo primo lavoro.

Il signor conte è servito; **Maggiolata**; **La pecora**; trilogia di **Licurgo Tioli**. — Licurgo Tioli è l'autore di quelle originali cose che sono *Un uomo libero*, *Bestia da soma*, ecc., ed è uno dei migliori corrispondenti di guerra del *Corriere della sera*. In questa sua qualità egli ha scritto a Tripoli e vi ha fatto rappresentare al Politeama dalla compagnia De Marco-Almirante il 25 maggio, una trilogia, o meglio tre atti distinti, in ciascuno dei quali è però lumeggiato un caso d'adulterio a soluzione comica. *Il signor Conte è servito!* è un grazioso salace caso d'adulterio nella buona società, dove una donna audace e pronta riesce con una trovata a far dissipare ogni sospetto del marito circa la propria infedeltà, ed anzi a far porre nell'amante ogni più fiducia dall'ingenuo consorte. La *Maggiolata* rappresenta un episodio di adulterio borghese ed avviene sotto un *berceau* di un alberghetto fuori porta, dove due amanti vengono a passar la festa di primo maggio. Lei legge dei versi, lui ascolta. Sono versi che il marito assente ha certo composto per la moglie e che la moglie ha portato per l'amante. D'un tratto

come un'eco ripete gli stessi versi. Dall'altra parte dei *berceau* i rispettivi marito e moglie sono venuti alla lor volta a consumare il loro adulterio . . . *La pecora* mostra infine l'adulterio contadinesco dove l'amante scoperto dal marito in un armadio si giustifica attribuendo al marito il furto di una pecora, per scoprire il quale si trovava celato nell'armadio . . . Lo spirito caustico dei tre brevi atti, l'ironia spesso pungente non furono completamente gustati dal pubblico tripolino; tuttavia le accoglienze furono festose. E il Tioli fu vivamente applaudito.

Il successore: tre atti di G. **Bonaspetti**. — È un dramma disegnato con vigore e con larghezza di linee, se non con novità, e che, nella prima parte almeno, procede con un franco drammatico passo, ma che poi muta tono, diminuendo di valore per questa sua ambiguità di procedimento, spostando il centro dell'azione di uno in altro atto.

Luigi Benvenuti, artista, anima accesa e sensibile, dentro un fragile corpo, minato dal mal di cuore, divide colla moglie Clara, innamorata ma silenziosa nel timore che la sua passione non aggravi il male del marito, un patrimonio ingente, che rappresenta oramai tutta la fortuna dei Benvenuti; poichè Tomaso, l'altro fratello, ha perduto in borsa tutto il suo. Per questo, Giulia, la cognata, moglie di Tomaso, guarda avidamente a quella ricchezza che le verrà, nella inevitabile prossima morte di Luigi, se non fosse d'ostacolo Clara. A tale scopo Giulia insinua nel cuore geloso del malato, un sospetto circa la fedeltà della moglie; ma tale sospetto che umilia ma non offende Clara, è presto dissipato. E la fede del marito ritorna accresciuta da una speranza: Clara è madre. Il successore che erediterà tutto il patrimonio è il nemico odiato, prima di nascere, dai parenti, che vengono a proporre a Clara un patto in vista della prossima eredità. Sorprende la scena Luigi che ne ha tal dolore da cadere fulminato.

Così si tronca il dramma, iniziato con bella vigoria, smarritosi poi in un dedalo inestricabile di idee, tra le quali è impossibile riconoscere quella dell'autore. Ad ogni modo la situazione iniziale è forte, e drammatica; e i personaggi se non sono originali, hanno una loro vita abbastanza vera esteriormente, ed alcune scene sono di efficace taglio e di certa fattura. È in questo genere che il Bonaspetti sa dare la sua misura: ed anche questo lavoro stesso che la Mariani diede al Teatro del Corso di Padova il 13 maggio, con un abile rimaneggiamento, potrebbe diventare vitale, perdere le sue pecche, e correre, come non fa, i teatri d'Italia.

Le furberie di Arlecchino: tre atti **Luigi Rasi**. — È una commedia? L'autore è Luigi Rasi? Non si può affermare con sicurezza. Si tratta di una commedia dell'Arte, starei per dire quasi improvvisata, composta con scene di diverse commedie del Settecento, cucite con garbo e finezza da Luigi Rasi. Raccontarla non è dunque possibile, nè farne una critica: sarebbe come voler giudicare una delle commedie pregoldoniane ora. È l'intento del Rasi, pienamente ottenuto, doveva ben essere questo: darci l'illusione di assistere a una di quelle commedie. I tre atti infatti, durante i quali Arlecchino coi suoi lazzi, coi suoi sgambetti, colle sue furberie, occupa la scena hanno tutta l'impronta della semplicità d'allora; e questa ricostruzione fu pienamente secondata dalla recitazione della Compagnia delle maschere, che mise in valore i pregi di questa bella comicità, così che il pubblico *snob* dell'Argentina di Roma applaudì entusiasticamente il 7 maggio a quest'eco di un'arte remota, e pur non ancora defunta.

Il parafulmine; tre atti di **Monëzy Eon** e **Nancy**. — Poche parole intorno a questo *vaudeville*: esso infatti, se ha trovato in Francia una clamorosa fortuna che si è estesa anche nelle diverse traduzioni, tedesca, inglese, russa, non l'ebbe eguale tra noi. Messo in scena dalla compagnia Galli-Guasti-Bracci-Ciarli al Valle di Roma la fin di marzo, fu tiepidamente applaudito per quell'immunità che godono tutte le commedie date da questa compagnia: rappresentato più tardi all'Olympia di Milano nell'interpretazione di Lyda Borelli e Gandusio cadde clamorosamente. Si tratta di una abbastanza disinvolta farsa, ma senza originalità, che pone per la millesima volta in scena il conflitto nascente fra la gelosia della moglie e l'invincibile desiderio d'infedeltà del marito. *Il Parafulmine* sarebbe una cortigiana che la moglie, dovendo recarsi per un'eredità in America, pone a fianco del marito affinchè lo salvi da ulteriori tradimenti. Ma il marito si fa sostituire da un amico e tutto prosegue con le solite complicazioni ed equivoci pochadistici. Il genere è passato di moda, non è quindi nemmeno più discutibile. Del resto questo *Parafulmine* (*la part du feu*) è arrivato in Italia troppo dopo il suo battesimo a Parigi, perchè i suoi autori possano essere imputati di questo invecchiare: il tempo passa fatalmente per tutti e per le commedie passa in un modo specialmente rapido!

L'adulterio di Ninetta: un atto di **Archita Valente**. — Archita Valente è un uomo di molto ingegno; è uno dei pochi autori italiani che abbiano molto ingegno, ma se ne serve male. E ciò ha fatto credere a molti ch'egli non ne abbia. Questo suo ultimo atto, per esempio, recitato all'Argentina di Roma dalla Compagnia Stabile il 30 marzo, è un atto fatto d'intenzioni comiche, condotto via con mezzi farseschi, concluso con niente, così per concludere. E il pubblico che aveva riso, incuriosito, si è trovato tanto deluso alla fine che ha reagito. Si tratta di una buona e brava signora, Ninetta, che un giorno, pur amando suo marito, ha commesso un piccolo strappo alla fedeltà coniugale, una cosetta così, fatta senza cattive intenzioni, e quasi innocente. Le circostanze l'avevano voluto: ed ella ha piegato il capo davanti alle circostanze. Ora che qualche tempo è passato, il marito viene a sapere di questo neo della moglie

e va in furia e vorrebbe vendicarsi, uccidere, ecc. Ninetta invece ragiona: senti, caro, oramai per la vendetta è tardi; non saresti nemmeno compatito dai giurati.... Io, vedi, non ci penso più a quella distrazione; fa, come me, non pensarci più nemmeno tu. E tutti i parenti accorsi, smaniosi di pace, secondano Ninetta, così che il marito obblia... il neo, e si mette a tavola dove la minestra fumante invita il marito assai più che un delitto passionale.... Ma l'ironia è stata troppo mascherata dalla farsa; e la commediola ha perso il sapore che doveva avere: il Valente è un temperamento fortemente teatrale: dovrebbe occuparsi di quello che scrive con più serietà e non tarderebbe ad arrivare al suo giusto posto, fra i primi.

Lo strappo; tre atti di **Emanuele Castelbarco**. — Il conte Emanuele Castelbarco è un giovane patrizio milanese, colto, simpatico intelligente e che gode nella società che lo circonda la più giustificata ammirazione. Questo lo indusse a dare alle scene il suo primo lavoro teatrale, che cadde clamorosamente il 3 aprile all'Olimpia di Milano. È norma generale che ogni giovane autore, per quanto ottimo, costruisca qualche commedia per sè prima di cimentarsi in pubblico, perchè solo *provando e riprovando* si acquista se non altro quella perizia che è come un'armatura per combattere una battaglia in campo chiuso qual'è una prima rappresentazione. Il troppo favore che circondava il conte Castelbarco e la facilità, che ne è seguita, d'accesso alla rappresentazione, hanno secondato il suo errore giovanile. *Lo strappo* infatti palesa le qualità eccellenti del suo autore, ma palesa sopratutto la sua insufficiente preparazione; e s'egli avesse posto nel cassetto questa sua commedia, e un'altra n'avesse scritta, e un'altra ancora, forse dopo avrebbe potuto esordire con un ottimo successo. Al quale furono d'ostacolo quanto ho detto sopra, e la nervosa, eccessiva aspettazione dell'aristocraticissimo pubblico raccolto nella sala.

Donna Elena Galandi, una giovanissima vedova, s'innamora follemente di un Gualtiero, figlio della sua migliore amica, Vittoria, e gli si offre e gli si concede, togliendolo così da uno sperato matrimonio con una miss inglese, che era stato progettato ed accarezzato dalla signora Vittoria. Costei ha altre ragioni per allontanare Elena da suo figlio: infatti Gualtiero è nato dall'amore suo per il defunto marito di Elena. Questa complicazione un po' eccessiva, specialmente perchè raccontata, induce Elena ad abbandonare Gualtiero per sempre. Ma il pubblico non seguiva già più la commedia, a questa ora; e con una ineducazione che tanta aristocrazia raccolta non pareva possibile contenesse, rumoreggiò seppellendo la commedia con una crudeltà che mi parve... paterna tanto era eccessiva. Il lavoro è sì mancato, inesperto, puerile, raccontato; ma tutti questi difetti non nascondono le virtù di osservazione, di psicologia, di audacia che sono pur sempre da incoraggiarsi in un giovane, e doppiamente incoraggiabili se questo giovane si chiami Emanuele Castelbarco, poichè è raro e lodevole trovare un patrizio che si occupi con fervore ed intelligenza di cose d'arte.

Madame Tallien; sei quadri di **Sardou e Moreau**. — Che quest'opera postuma si debba alla stessa collaborazione che ci diede *Madame sans gêne*, è possibile, sebbene si sia voluto negare da molti. Quella era una commedia brutta ma indovinata; questa è solamente brutta. È quindi possibile, ripeto, attribuire la paternità di questa meschina cosa al buon Sardou, che prima di tutto è morto, e poi era anche vecchio quando è morto. E che il nostro pubblico ne abbia fatto giustizia sommaria è anche giusto. Solo è deplorevole ed altamente deplorevole, che ad un gioco di pura speculazione si sia prestata la buona fede del nostro popolo, ed i quattrini dei nostri impresari, e l'arte dei nostri attori. Questa *Madame Tallien* non fu recitata in Francia e forse non lo sarà mai: e dobbiamo essere proprio noi i giocattoli, i fantocci che si prestano a tal traffico? Ci vien annunciato un nuovo lavoro di Sardou, ci viene dato come un dono, notate prima a noi che agli stessi francesi, si spendono somme per costumi, scene, claque; si monta la macchina del bluff e la si conduce inevitalmente al naufragio. Se noi si deve fare a tal prezzo i mecenati, almeno facciamolo a casa nostra per lavori nostri, ma non per i rifiuti altrui, ai quali serve magramente da specchietto la presenza a Milano di un sig. Moreau la sera del 25 aprile, al teatro Lirico dove la compagnia Borelli-Gandusio-Piperno allestiva la ridicola mascherata. I sei quadri, che avrebbero potuto essere sette, dieci, a piacere, non sono che scene della rivoluzione, quali si possono veder riprodotte in qualche cinematrografia di lungo metraggio, o in qualche ballo, con in più un dialogo fastidioso ed insulso che ci racconta cose senza interesse e ci svolge una trama da libretto d'opera, cui manchi la musica. Questa la *Madame Tallien*, sorella cadetta della *Madame sans gêne*, che alla sua volta sarebbe ora scomparisse dai nostri palchiscenici per andare a raggiungere in soffitta le sue coetanee grinzose. La recitazione fu lodevole, se pure forzata: ma gli sforzi eran diretti ad un impossibile salvataggio. Troppo bene il pubblico aveva capito il gioco. Qualche replica non trovò miglior fortuna; nè valse una ripresa al Kursaal. A questi lavori dovrebbe essere imposto un dazio tale che l'importazione fosse resa impossibile . , . poichè gli importatori nello scegliere non sembran più intelligenti delle guardie di finanza!

La zia di Toto; quattro atti di **Baschieri-Salvadori**. — Veramente gli atti sono tre, ma poi c'è il commento, così scrive l'autore, che fa quattro. Ed infine ci sarebbe anche il commento del pubblico che, per completare, farebbe classicamente cinque! Ma, in verità, cinque son troppi, specialmente quando si tratta di questa roba. Shakespeare ancora passi . . . Ma . . . si

tratta invece di una donna che, amando un uomo dal quale è riamata, cede alle lusinghe di un ricco commendatore, col pretesto della propria povertà. Povertà *sui generis*, perchè il padre, maggiore dell'esercito ha la sua brava pensione, e il padre di Toto, di cui ella è falsa zia, le manda ogni mese una sommetta! Una povera cosa insomma, cui non ha giovato l'interpretazione di Mascalchi e che il pubblico del Sannazzaro di Napoli, il 12 ottobre commentò per proprio conto assai rumorosamente e con poco rispetto ma con abbastanza giustizia.

Il punto nero; tre atti di **Kadelburg e Presber**. — Più vecchia commedia non c'è di questa nuovissima, recitata dalla compagnia Chiantoni la sera del 13 ottobre all'Olimpia di Milano. Chi la vuol sentire riveduta, corretta e migliorata, vada a sentire i *Due blasoni*, di buona memoria. Anche qui un barone geloso dei suoi quarti, ha un punto nero: questo punto . . . è un uomo, nero sì, perchè è un autentico americano indigeno, che ha sposato la figlia del barone. Naturalmente dinanzi a questa verniciatura del blasone, molte arie del barone si fan tranquille, e segue la calma nella commedia. Non nel pubblico che dopo essersi annoiato molto, protesta con qualche autorità. Ciò nonostante questa pesante buffonata (i tedeschi la comicità non la sanno assolutamente trovare!) fu replicata una sera.

Quando suona la diana; quattro atti di **Jens Viborg**. — In Etolia, all'inizio di una guerra, nasce vivo il contrasto tra il partito nazionalista e il partito rivoluzionario. Il generale Hausen vede tra le fila degli avversari suo figlio Enrico, che è poi figlio invece della moglie ma anche dell'amante Ermanno Sarden. Questo Ermanno, sovversivo, ma non rivoluzionario vuol persuadere Enrico a smetterla colla politica e non potendo persuader altrimenti finisce coll'ammazzarlo. Condotto dinanzi al generale Hausen l'assassino dice di aver ucciso per la salvezza della patria . . . Marcia reale, *pardon*, inno etolico! È uno dei soliti drammacci, copie, dato il tipo *Fiammata*; complicazioni d'alcova, contrasti di politica, di sentimenti; violenza di parole e di fatti; il tutto mescolato bene e servito caldo alla ribalta con condimento di grida, e colpi di rivoltella. È la nuova formula francese, ove anche questo tedesco ha imparato. Il pubblico, passivamente pecora, ha applaudito ed il lavoro fu replicato parecchie sere all'Argentina di Roma! . . .! Quando ritorneremo ai *Due sergenti?*. Si dice, presto.

Sovrana; tre atti di **Donna Paola**. — Le donne hanno tutte a teatro la stessa sorte infelice. Non cadono, precipitano. Tal fu di questa *Sovrana* che non trovò nessun suddito rispettoso fra il pubblico dell'Argentina di Roma, la sera dell'8 ottobre. In verità non c'era nessun appiglio al quale potesse appiccicarsi un applauso, nella commedia. Un tipo di donna ideale, che intendeva fare l'autrice, è apparso della più assurda falsità alla folla accorsa, e tutta la vicenda di una prolissità e di una imperizia tecnica puerile. Per il che le risate e i fischi si mescolaron presto alla dizione degli attori e la commedia non arrivò che con sforzi inauditi alla fine. Non fu replicata mai. Donna Paola che ha molti ammiratori dei suoi romanzi, novelle, conferenze può ben trovar conforto altrove di questa disfatta e persuadersi anche che non basta l'intenzione di scrivere per il teatro, per poter fare del teatro.

L'onore delle armi; tre atti di **Hennequin**. — È una delle più recenti ed insulse *pochades* parigine, che, varcate le Alpi, con fulminea rapidità, si è trovata pronta al giudizio del pubblico italiano l'8 ottobre all'Olimpia di Milano, nell'interpretazione della compagnia Chiantoni. Si tratta di un marito un po' stagionato, il quale, capita che l'ora critica del tradimento è spuntata, preferisce precederla furbescamente, facendosi sorprendere con un'amante, dalla moglie. Così la parte ridicola rimane alla giovine sposa ed egli ha sempre salvo *L'onore delle armi*. Naturalmente, dopo numerose complicazioni, tutto finisce nel migliore dei modi, perchè i due coniugi ritornano nell'onesto stato coniugale, pacificati e niente più sospettosi. La formula di queste commedie essendo sempre la stessa: presentazione dell'argomento e dei personaggi al primo atto: complicazioni, equivoci, putiferio, al secondo: pacificazione al terzo, il pubblico la conosce a memoria e non ha più alcuna sorpresa. Perciò esso pure adotta una formula costante di giudizio: silenzio al primo atto; un applauso al secondo, vista la buona intenzione acrobatica degli attori, che merita incoraggiamento; fischi, al terzo. A tale giustizia non sfuggì nemmeno quest'*Onore delle armi*, assai debolmente difeso dall'interpretazione.

Il governatore; tre atti di **Leo Birinski**. — Nelle nostre compagnie gli abusi artistici sono di varia specie: uno è consuetudinario: la mutilazione del lavoro da recitarsi. Ricordate quella nobile cosa di Lengyel, *Taifun* che Amedeo Chiantoni interpreta? Per ottenere qualche replica di più, gli atti, di quattro eran divenuti tre. Così è avvenuto per questo *Governatore*, mutilato di un suo membro con quella sovrana disinvoltura che distingue comici e capicomici. Caliamo un pietoso velo su questi retroscena chirurgici del teatro, e passiamo alla commedia, la quale è abbastanza saporita nella sua satira. L'autore calca qualche volta la mano: raramente questi russi hanno il senso della misura! Ma dove la grossolanità non forza la linea della satira, questa riesce efficace. Lo spunto infatti è ottimo. In una provincia russa regna la più perfetta pace politica: i nichilisti ne hanno fatto il loro rifugio spirituale, la loro villeggiatura e non vogliono che tal regione sia turbata neppure di sospetti po-

nzieschi. Quindi mai un attentato, mai una riunione, mai un proclama. Di ciò è fieramente addolorato il governatore, che nella sua autorità si sente diminuito, umiliato, non trovando modo di segnalarsi presso il governo, nè di avere introiti speciali che arrotondino la sua magra paga. Allora, eroicamente, il governatore mette in scena un finto attentato, donde vorrebbe trar la conclusione che tutta la provincia è in rivoluzione . . . Ma la commedia qui degenera; anzichè mantenersi nel campo della satira ironica, precipita nella farsa volgare. Le complicazioni forzano e confondono la linea semplice di condotta. La matassa si arruffa, la commedia non mira più a frustare, mira a sorprendere e a far ridere, ed allora, mutato il tono, mutano i valori: tutto s'appiattisce, s'immiserisce, prende proporzioni *pochadistiche*. Ma quanto di questo torto va all'autore, e quanto a chi l'ha messa in scena? Non si può dire fin dove giunga la collaborazione volontaria del riduttore, se ha potuto levare un atto dal lavoro, senza rimorsi . . . Perciò limitiamoci a constatare il successo discreto che il lavoro ha avuto. Fu recitato al Carignano di Torino il 20 settembre, dalla compagnia Palmarini-Grassi, il qual ultimo specialmente seppe assai bene interpretare la parte del governatore.

Una rettifica; un atto di **Felice Gilardini**. — Con un dialogo più spigliato, con un'andatura più francamente audace, quest'atto avrebbe dovuto piacere, perchè la trovata è assai graziosa. A un tale fu rubato il portafoglio, contenente duemila lire, così egli ha' denunciato. Ed ecco capitarsi a casa il ladro che pretende d'essere rimborsato di milleottocento lire, poichè il portafoglio non conteneva che duecento lire! Il derubato protesta, ma il ladro, che nel portafoglio ha trovato anche una letterina compromettente, ha il coltello per il manico ed avuto il resto della somma, saluta e se ne va. Ha rettificato! Il pubblico del Carignano di Torino, il 29 settembre, applaudì senza calore, forse anche per la magra esecuzione della compagnia Palmarini-Grassi.

L'aquila del vespro; tre atti di **Federico de Maria**. — L'autore ha una scusa assai efficace: il concorso nazionale 1911 imponeva il dramma storico. Federico de Maria concorse con questo poema drammatico, e vinse il premio. Probabilmente egli non credeva di dover aspettare due anni la rappresentazione e che questa gli venisse data al teatro Mastroieni di Messina. Ma sono cose che capitano, anche fra noi! Questo del de Maria, è dunque un dramma storico ed in versi: malgrado ciò è fatto bene; e, per quanto sia difficile scoprire il vero ingegno teatrale sotto queste spoglie che si giovano di troppi elementi diversi, tuttavia si può dire che *L'aquila del vespro* è un'affermazione abbastanza vigorosa di virtù sceniche e poetiche. Vi è rappresentato con evidenza sufficiente l'episodio dei *Vespri Siciliani*, al quale si mescolano episodi d'amore. Quanti applausi siano stati mossi da sentimento patriottico, e quanti da ammirazione artistica è difficile distinguere. Si trattava della liberazione politica della Sicilia, e il pubblico era siciliano! Ciò nonostante, specialmente al terzo atto, il lavoro sa reggersi colle proprie forze e dimostra sapienza di ricerche e di effetti in chi l'ha scritto. Dopo tutto, almeno una volta, il premiato di un concorso trova il favore del pubblico! Giovò al successo l'interpretazione di Gualtiero Tumiati e di Nella Baratta che furono attori efficaci ed applauditissimi.

La felicità degli altri; tre atti di **Gigi Michelotti**. — Al teatro Carignano di Torino, il 22 settembre, interprete la compagnia Palmarini-Grassi, esito abbastanza buono. È certamente un giovine questo autore, ma ha anche, certamente, delle qualità. Egli ha esposto in questa sua commedia la necessità del sacrificio quale vive nell'animo di certi individui anormali (io li direi malati), che pur di procurare una piccola felicità agli altri sacrificano senza rimedio la propria. Il protagonista è un giovane industriale, reduce dalla Libia, che trova nella sua casa al ritorno alcune disonestà commerciali del proprio padre, ed una tresca tra il fratello e la pupilla di suo padre. La cognata è disperata, ed allora l'*eroe*, per salvare la situazione sposa la pupilla, dopo aver fatto una predica moraleggiante al genitore . . . L'inverosimiglianza e l'inutilità di questi personaggi, che sembran figli di Antonio Fogazzaro, è evidente, ma fu abilmente mascherata da una tecnica già abbastanza esperta, e dalla nobile intenzione dell'autore. Non così egli doveva svolgere la sua osservazione, ma certo questa morbosa voluttà del sacrificio esiste in molte creature (specialmente donne) e sarebbe stato artistico ed umano dimostrarne l'inutilità e la falsità che le rende sciocche eroine. Il Michelotti ha voluto quasi nobilitare queste nature, dimenticando un aforisma sintetico di Maeterlinck che dice: *il sacrifizio è bello ma solo se è una forza non una debolezza*. Ad ogni modo egli si è rivolto al sentimentalismo del pubblico, e questo vi ha risposto applaudendo abbastanza calorosamente.

Santa Fede; tre atti di **Valentino Soldani**. — Il fecondo e valoroso autore è disceso al dramma popolare e perciò non vanno spese per lui troppe parole. Su un motivo patriottico egli ha intessuto un episodio d'amore che si chiude tragicamente. Il tutto senza sdegnare nessuno di quei mezzucci che possono assicurare il successo; così questa *Santa fede* che la compagnia Maieroni recitò a Roma in uno dei teatri più infelici, il Manzoni il 14 settembre, ebbe fortuna e fu a lungo replicata. Ecco un autore che ha lasciato l'arte; il commercio, non dimentichiamolo, rende di più.

Elettricità; un atto di **F. T. Marinetti**. — Il futurismo in Italia non era ancora arrivato al palcoscenico, ove lo portò Gual-

tiero Tumiati che fece rappresentare dalla sua compagnia dei Grandi Spettacoli al Garibaldi di Palermo questa *Elettricità*, il 10 settembre. L'elettricità sarebbe presentata da due pupazzi meccanici che col loro tossire e starnutare irritano eccessivamente una donnina, per cui l'uomo che è seco, li prende e li getta dalla finestra. Ma alcuni pescatori li riportano dalla porta. Basterà dire circa l'esito, che la replica che doveva esser data fu proibita dalla polizia per motivi d'ordine pubblico!

Natale comico; un atto di **Augusto Jandolo**. — È un atto senza pretese recitato con qualche successo all'Argentina di Roma il 3 settembre. Presenta la macchietta di un ex-capocomico in miseria che vien regalato di dolciumi da un ex-filodrammatico, ora impiegato in una pasticceria. Le due persone, che erano il Farulli e l'Onorato, furono gustate nella loro tenue consistenza drammatica, e più nella loro arguta umanità bene osservata dall'autore; sì che il pubblico applaudì e volle anche l'autore alla ribalta.

I sentieri della virtù; tre atti di de **Flers** e **Caillavet**. — Perchè questa graziosissima commedia sia arrivata fra noi con tanto ritardo non so capire; fors'anche fu recitata altrove un giorno, e non piacque. Non l'ho potuto sapere. Certo è che rappresentata il 24 agosto all'Argentina di Roma da quella Compagnia Stabile vi ottenne un clamoroso trionfo e fu replicata per circa dieci sere, cosa oramai inaudita per quelle scene. Per cui altre compagnie dovrebbero completarne il fortunato giro per tutta l'Italia. *I sentieri della virtù*, come *L'angelo del focolare* sono fra le più dimenticate produzioni degli autori del *Re* e dell'*Asino di Buridano;* pure quest'oblio è affatto immeritato, perchè anche qui son profuse le doti di quel loro spirito inesauribile, le macchiette sono dipinte con efficacia, l'argomento è garbato ed acuto. *I sentieri della virtù*, rappresentano una brava signora completamente ed assolutamente virtuosa, dedita alle opere di beneficenza e maniaca di redenzione per tutte le amiche . . . pericolanti. Il marito, veramente, è soddisfatto di ciò ma, da una parte, è anche triste: la virtù, gia si sa, è una qualità negativa. Si nominano le donne disoneste, ma quelle oneste passan nell'ombra, senza gloria, come si nota colui che porta una camicia sudicia, ma non si dice affatto che unaltro l'ha pulita. A salvare l'incontentabile marito ecco Bargelin, Raimondo Bargelin, l'irresistibile, il quale, dopo una poca invidiabile avventura ferroviaria con una pingue signora (era una regina!) è divenuto celebre, e fatale. Egli si vanta di conquistare ogni donna; ed abborda risolutamente anche la virtuosa Cecilia che gli risponde con un ceffone. La notorietà c'è: Cecilia è la donna che ha resistito a Bargelin! Il marito ne è tanto orgoglioso che non solo perdona a Bargelin l'atto compiuto ma lo ha tra i suoi più cari amici. Ora la virtù di Cecilia risplenderà sulle ali della fama . . . Ahimè! Quando la notizia di questa virtù a tutta prova si spande si fa il vuoto intorno a Cecilia: il sapere che *veramente* ella non ha amanti, mette tutte le altre in una tale condizione di diversità che nessuno ne vuole la vicinanza. Gli inviti a pranzo, le decorazioni al marito, tutto viene sospeso . . . E, allora, *pro pace*, Cecilia si piglia un amante, in una deliziosa scena che chiude il second'atto. Come anche questo si sa, la vita intorno alla torre caduta, riprende il suo logico andare ed il marito, che ignora e sempre ignorerà, è finalmente soddisfatto . . . L'equilibrio sociale non ammette una virtù corazzata in mezzo a tanto vizio: sarebbe una stonatura eccessiva. E Cecilia si rassegna al suo dovere di moglie . . . infedele! Questa favola un po' immorale ma d'una ironia semplice e vera, è colta dalla vita, è sceneggiata in un modo superbo e svolta con un dialogo che è un fuoco di fila di graziosissimi motti, è logica rapida, impreveduta. E le figure di Chaumette, l'amante, e di Bargelin l'irresistibile sono due riuscitissime macchiette, tra la caricatura e la verità; tutta la commedia sa mantenersi in quel difficile equilibrio che divide la satira dalla farsa: la comicità è spontanea ed anzi più naturale qui che in altre più recenti commedie degli stessi autori. Gioverebbe assai più ridare questa e altre precedenti loro opere, che quelle sciocche *Primerose*, o *Papa*, che non hanno altro merito che d'esser venute dopo l'*Asino di Buridano*!

La recitazione della Compagnia Stabile di Roma fu lodevole.

La Zanze; tre atti dei fratelli **Quintero**. — Un'altra ditta, mettiamo un cappellificio trovato un tipo di cappello che incontra il favore del pubblico, insiste in quel tipo e produce a forza di macchine e d'operai, dieci, cento, mille cappelli al giorno: i fratelli Quintero hanno trovato un popolo ancora ingenuo nell'italiano e gli rovesciano continuamente le loro commedie all'acqua di rose, tutte eguali (pazienza!) ma tre, quattro, cinque per anno! La loro è assolutamente una fabbrica. E pensare che l'altro, il grande autore di teatro spagnolo, Benavente, non è ancora conosciuto fra noi: oh, sapienza dei nostri capicomici, e purezza del nostro gusto! Quest'ultima commedia, *La Zanze* (Luisa) rappresentata il 7 settembre all'Argentina di Roma, dalla Compagnia Stabile e replicata una volta, in merito della simpatica riduzione del Pacchierotti, è il solito niente, graziosamente sceneggiato, ingenuamente dialogato, colorito con qualche vivace colore locale, infiorato di qualche garofano sanguigno, riempito da una fanciulla, la solita (vedi *Anima allegra e C.*), per cui non val la pena di raccontarne l'intreccio. Ritorniamo (avendone il coraggio!) a risentire il lattiginoso originale, e ci risparmieremo le stucchevoli male copie.

La bestia; quattro atti di **Emilio Settimelli**. — La signora Vittorina Morè si è

accorta un giorno di non amare il marito, l'industriale sig. Riccardo Morè, ma di preferirgli il letterato politicante Giuliano Seoni; senza indugiare ha lasciato il marito ed è andata a stabilirsi in casa dell'amante: le donne di principio fanno così! Ma un altro giorno si è accorta che il marito era divenuto ricco e potente ed allora è ritornata dal marito che l'ha raccolta a braccia aperte. Il letterato però che è sul punto di diventare ministro o presidente dei ministri, non si piace di questo abbandono e pretendendo ancora l'amante, ecco che il sig. Morè viene di persona in casa sua e lo strozza. Questo, col merito della brevità, l'argomento del dramma in quattro atti che il pubblico del Carignano a Torino giustiziò la sera del 17 dicembre. L'autore è giovanissimo e questo suo lavoro è puerile senza più. Scrisse giustamente Lanza sulla *Stampa*: drammi simili — tanto per invenzione come per condotta — si scrivono unicamente per giovanile esercizio e personale dilettazione: se chi li scrive o li tiene per sè o per alcuni pochi intimi, non commette che un modesto recondito onore. L'errore diventa più grave quando l'ingenua composizione aspira a diventare pubblico spettacolo. — Una parola di lode per l'interpretazione della Mariani e del Tumiati, sebbene nella scelta abbian mostrato poco discernimento e nessun buon gusto.

Una sera, tre atti di **M. Sergiae** — Fu rappresentata dalla compagnia di Amedeo Chiantoni la sera del 18 marzo all'Olimpia di Milano e non piacque. È in verità poche virtù contiene per le quali raccomandarsi in modo speciale: racconta l'episodio di un vecchio capitano di mare che ha sposato in seconde nozze una giovane donna, la quale innamoratasi del fidanzato della figliastra, ne diventa l'amante e decide fuggire con quello. Ma il buon marito interviene in tempo per perdonare ed accordare all'infedele fidanzato la mano della figlia ed allontanare i due di casa colla sua marinaresca benedizione. Banalità di casi, asprezza di passaggi, contraddizioni nei personaggi fecero naufragare questa *Sera* che Chiantoni, la Pieri e gli altri avean tentato del loro meglio per salvare.

Scrupoli, tre atti di **Pietro Vertua**. — È un giovane assai noto nell'ambiente elegante di Milano, per ciò la sua commedia rappresentata dalla compagnia Chiantoni il 19 febbraio all'Olimpia richiamò un pubblico foltissimo, ma è da credere dopo questo tentativo che il Vertua rimanga più noto nei circoli mondani che in quelli artistici. Infatti dopo il primo atto che fu fatto segno semplicemente a contrasti, il rimanente proseguì in una continua collaborazione tra attori e pubblico, quelli dicendo battute, questi ribattendo commenti, e il tutto si concludeva scena per scena con urli e fischi. Infatti, se pure si potrebbe pretendere una maggiore serietà dal pubblico che giudica, era difficile che la sopportazione arrivasse solo al silenzio durante questi insulsissimi tre atti che raccontano la pietosa istoria tutta da piangere di un uomo il quale saputo che invece di essere figlio legittimo di suo padre, è solo figlio naturale, non vede altra soluzione alla sua miseria morale che viaggiare... Se non altro, per il decoro del nostro bistrattato teatro italiano, si dovrebbe chiudere le porte a tali esercitazioni intime, e trattarle come si trattano e giustamente la maggior parte dei copioni circolanti: al cestino!

Una tragedia fiorentina: un atto di **Oscar Wilde**. — Veramente è un po' eccessivo attribuire al poeta inglese una cosa di cui egli ci lasciò solo la trama e qualche battuta; tuttavia a lui risale la paternità di tutti i rifacimenti che per il teatro drammatico o per quello lirico si sono fatti in questi tempi di questa *Tragedia fiorentina*. Quella recitata il 4 marzo al Lirico di Milano dalla Compagnia dei Grandi Spettacoli, è dovuto alla penna di Ettore Moschino che ha ripreso il filo interrotto di Oscar Wilde per completare l'atto che è tutto fatto e solo per una frase finale. Bianca, moglie del mercante Simone sta per cedere alle lusinghe del giovane Guido Bardi, quando il marito sopravvenuto sfida il giovane a duello ed in presenza della donna lo uccide. Presa da questa violenza, Bianca abbraccia il marito chiedendo: Perchè non m'hai detto ch'eri così forte? E tu ch'eri così bella? risponde il marito. L'atto è vivo e vero, ma l'azione è povera e scheletrica ed occorse l'abilità del Tumiati e del De Antoni, insieme a quella della bella Carozzi, per sostenerlo e procurargli giusti applausi.

La provinciale: tre atti di **Oreste Poggio**. — Questa commedia del fortunato autore del *Dominatore*, fu rappresentata il 26 luglio all'Olimpia di Milano, dalla compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero, e cadde. Dinanzi al fatto compiuto non ci sono recriminazioni possibili, tanto più che il Poggio ha ritirato immediatamente il suo lavoro fuggendo così la conferma o la rettifica della sentenza da un pubblico diverso, ed accettando la condanna. Malgrado ciò *La provinciale* non è una brutta commedia: ha sì errori e gravi di prospettiva e più di intenzione, ma è condotta con una vigorosa sapienza di dialogo, è bene inquadrata nelle sue scene, è rapida e persuasiva. Rappresenta il caso psicologico di una signora Emma Vidali (*La provinciale:* ma qui è un difetto: provinciale perchè? Solamente perchè è nata in provincia! È un po' poco), la quale, sposa senza entusiasmi di un conte Micheli, arrabbiato giocatore, riempie le sue ore di solitudine coll'affetto di Giorgio Adorni, un amico del marito. Il marito da questo Giorgio ricava bene e spesso fruttiferi prestiti, ma un giorno, a una richiesta più del solito grave, trova un rifiuto ed allora, in una poderosa scena, questo marito svela di saper tutta la verità, e di sfruttare consciamente l'amore dell'amante per sua moglie... Giorgio a tali parole fugge; ed il marito, spentaglisi l'ultima luce di

salvezza, si tira un colpo di rivoltella, non senza aver prima scritto una lettera, che costituisce la sua vendetta. Questa lettera, alla moglie contiene frasi d'amore, ringraziamenti e preghiere per la sua inalterabile fedeltà . . . E la moglie, ingenua, crede, e si stacca da Giorgio, ma questi, saputone il motivo rivela la confessione fattagli dal conte prima di morire, confessione che strappa Emma da questo dovere di fedeltà ad un morto, ma che le palesa Giorgio come centro di un mercato di cui ella era l'oggetto . . . Solo il tempo conforterà questi dolori, chiuderà queste ferite, riportando la pace e la tranquillità negli animi. Volendo riportarci alla *Porta chiusa*, noi vediamo tra questa e quella commedia uno stesso errore di tecnica, se non di procedimento. In ambedue l'atto di interesse centrale è il primo, chiusa la tela sul quale, le scene si svolgono diminuite di novità, appendici e non atti. Questa signora Emma Vidali infatti dopo la ingenua semplicità che palesa nelle prime scene, complica la sua psicologia fino ad un timore reverenziale possibile in una donna di sensibilità squisita e nella quale domini il sentimento del dovere; ma non in Emma che prendendosi un amante deve aver di necessità abolito in sè questi rimasugli di sentimentalismo che rendono ipermorale una donna e deve aver già aperto gli occhi, nella vita. Perciò il secondo e il terzo atto camminano su una falsa via psicologica, per quanto ben tracciata dall'autore, viziata nella sua origine. E dopo quel primo atto robusto, vibrante, efficace, la commedia si sfascia, tentenna, ondeggia, si vela, si perde . . . . Ha quindi bene operato il Poggio ritirando questo suo lavoro appena vedutone l'errore centrale: l'appello egli chiederà con altro che già ha preparato, e non più con questo il cui esito era in precedenza compromesso dai propri vizi organici. La vittoria gli è certo vicina e questo passo falso non vieta, ma precede il successo imminente.

Volere; quattro atti di **Gustavo Guiches**. — Applaudito a Parigi, questo dramma venne di conseguenza in Italia e trovò il 15 dicembre a Venezia nel pubblico del Goldoni un giudice implacabile, che salvò dalla bufera e meritatamente solo l'arte di Alfredo de Sanctis e di Alda Borelli. Di una lunghezza fantastica, quattro atti vuoti di casi drammatici, senza una qualsiasi intenzione, noiosi, senza una battuta originale o di valore, questa commedia è una delle più sciocche cose d'oltralpe, alle quali veramente si dovrebbe chiedere la ragione d'immigrazione fra noi . . . . Per una, su dieci commedie possibili, che la Francia ci dà, saremo noi sempre costretti a sorbirci le altre nove, quando già abbiamo tutta la produzione nazionale, la quale se anche infelice, è pur doveroso ascoltare? Ognuno a casa sua elimini la zavorra, e poi giri il mondo il materiale approvato soltanto: se il teatro è divenuto commercio, applichiamogli dunque la legge e gli usi commerciali, e i dazi e le dogane.

L'istinto; tre atti di **Henry Kistemaekers**. — Questa commedia che arrivò in Italia solo il 29 ottobre e che il pubblico del Valle di Roma condannò, malgrado l'interpretazione di Ruggero Ruggeri, come sempre eccellente, fu scritta dal Kistemaekers per il Teatro Libero dell'Antoine, teatro non d'arte, intendiamoci, ma agitante alcune questioni vitali e interessanti. È quindi una cosa di molto anteriore alla *Fiammata* e che ci arriva solo in seguito al successo di quel dramma. Protagonista ne è un Giovanni Bernou, chirurgo insigne e marito attempato, la cui moglie Cecilia avrebbe un'inclinazione sentimentale per un assistente del marito, ma questi è tubercolotico e, forse per igiene, il peccato non è stato commesso. Tuttavia il marito viene a sapere di questo idillio . . . fogazzariano e, per paura di complicazioni, decide di allontanare il giovane pericoloso. Cecilia allora, per dargli un estremo addio, lo riceve la notte nella sua camera da letto, ed il convegno (avviene solo per questo!) è naturalmente scoperto dal marito. Ma il malato ha un'emottisi violenta, e il chirurgo sente l'istinto professionale e, prima di punire come marito, curerà come medico . . . Questo istinto presente in ciascuno di noi e pur celato in fondo alla coscienza, vorrebbe essere la base ideologica del dramma: base forzata di un dramma mal costruito, del quale ogni scena è illogica ed ogni personaggio inumano. Quel ricevimento notturno in camera propria da parte di una donna fisicamente onesta, è l'assurdo e quell'apparizione dell'istinto è voluta e senza necessità, falsa come tutto.

Nerone, quattro atti di **G. Bonaspetti**. — La grande attesa suscitata da questa tragedia (è la prima volta che il Bonaspetti esula dal dramma moderno) si concretò in un bel pubblico che il 28 marzo al teatro Morlacchi di Perugia ascoltò Mario Fumagalli e Teresa Franchini recitare il *Nerone* di Bonaspetti. Dico subito che l'esito fu mediocre, e che, portato altrove, il livello degli applausi si abbassò ancora: la giusta colpa va data all'infelice interpretazione del Fumagalli, ma anche la tragedia del Bonaspetti non può andar esente da critiche. Non basta infatti aver ottenuto qualche effimero successo su teatri amici e da pubblico amico, per potersi cimentare a una tanta impresa: rifare *Nerone*! Esitò Gabriele d'Annunzio davanti l'imperatore romano: non esitò il Bonaspetti. Le intenzioni erano certo ottime, perchè in luogo del *Nerone* convenzionale di palcoscenico, il Bonaspetti cercò di sceneggiare un *Nerone* più vicino alla realtà storica: ma le forze gli mancarono e la figura non uscì dallo stato intenzionale che l'aveva ideata. Quel misto di tragico e di grottesco che costituisce il tipo storico dell'imperatore fu raccolto dal Bonaspetti e ridotto a materia di teatro ma senza la necessaria grandezza, diminuito, abbassato di tono, impoverito. Tutta l'azione si muove intorno al matricidio ed Agrippina sta contro il figlio persuasa di dominarlo finchè non la spengono le ac-

que di Baia. Poppea, la nuova amante di Nerone, ha indotto l'imperatore a travestirsi, ad indagare le intenzioni della madre. È così che Nerone sa l'odio di Agrippina per Poppea, odio che arriverebbe anche al sacrificio del figlio. E questa scena termina con un riconoscimento che ha per conclusione un principio d'incesto, ad interrompere il quale accorre Poppea. Costei più tardi coll'aiuto di Tigellino farà commettere a Nerone il matricidio; ma Nerone, alla sua volta, turbato dai rimorsi ucciderà di sua mano Poppea. Un epilogo un po' appiccicaticcio ci mostra gli ultimi momenti di Nerone inseguito dai pretoriani. Come si vede da questo schematico riassunto, il nuovo Nerone ha molti criteri di modernità che lo dovrebbero far superiore all'omonimo del Cossa, ma invece ha tanti difetti di tecnica, di psicologia, di redazione da non poter tenere più oltre il paragone col maggior fratello: il centro del lavoro si sposta continuamente e la sua linea di condotta ondeggia. Tutti questi lavori a protagonista storico debbono limitarsi a tratteggiare un episodio significativo di una vita (e restano incompleti), o episodi vari (e restano frammentari), poichè le esigenze sceniche non permettono si costringa in breve spazio di parole o di tempo tanta materia pur necessaria. Il dramma storico dovrebbe quindi essere abbandonato da tutti i mediocri: è l'arengo dove soli possono scendere gli ottimi all'apogeo della loro forza. E in Italia di ottimi ce n'è uno soltanto.

Il viluppo; tre atti di **Sabatino Lopez**. — Il più fecondo tra i nostri migliori autori di prosa si è ripresentato al pubblico con questo *Viluppo* quando ancora non era passato l'anno dal fortunato battesimo del *Terzo marito*, e, come questa era ironica e gaia, la nuova commedia ha voluto essere drammatica e vibrante; e, come quella era piaciuta a suo tempo, così questa trovò nel pubblico del Manzoni di Milano la sera del 12 dicembre accoglienze festose: nessuna disapprovazione turbò il buon successo. Pure questo ritorno del Lopez al genere violento, del quale ci aveva dato ottimo esempio in *Bufere*, non ci parve nè spontaneo nè felice, ascoltando questa commedia che ha certo in sè ragioni di vita e virtù e pregi non comuni. Ma non basta: noi eravamo abituati all'*idea* nel teatro di Lopez, ad una ragione intima che sorreggesse l'opera di teatro, ad un'anima che vivesse nel corpo dell'artifizio tecnico, e queste qualità che erano le più belle perchè personali di Sabatino Lopez, non le abbiamo qui ritrovate. Nel *Viluppo* manca la necessità interna che giustifichi il lavoro di un così nobile scrittore: sembra una commedia scritta su commissione di un impresario. E l'autore, se anche non aveva altre ragioni, questa dell'impresario gli è parsa sufficiente, e, così si è messo a tavolino. Qui la sua perizia scenica, la sua abilità tecnica l'hanno aiutato; il lavoro è piaciuto; ma il fuoco questa volta non c'era. Un Gianfranco (Febo Mari), appaltatore arricchito, ha preso per moglie una istitutrice Sandra assai più giovane di lui (Tina di Lorenzo); e nella loro villa abitano, ospiti, la sorella di Gianfranco, Maddalena (Jole Piano) col proprio marito Leo (Tullio Carminati). Quest'ultimo, bel giovane, barbetta bionda, fare sprezzante, è un nobile che può forse aver sposato Maddalena per rimettere a nuovo il blasone coi quattrini dell'appaltatore, ma che a costui non perdona, o pare non perdoni, il matrimonio con Sandra: infatti egli è di una chiusa ostilità contro questa donna, rado le parla ed aspro, molto la evita, sempre la trascura. Finchè, seccata, ella una sera fa al cognato una sfuriata in regola quasi per insegnargli l'educazione, poichè infine egli è ospite in una casa dove ella è la padrona. Si trattiene Leo fino che può, poi prorompe: non per odio, non per disprezzo egli si stava in disparte, sì bene per amore. Egli ama disperatamente la giovane cognata e se l'ha sempre taciuto ora ch'ella stessa l'ha provocato, parla: le sue parole sono brutali, investono, soffocano, ardono la donna che atterita si ritrae, e tace. La sorpresa l'ha resa muta ed ha risvegliato forse nel fondo la simpatia che si giaceva addormentata. Così finisce il primo atto: quando il velario si schiude sul secondo, molto tempo è passato. Sandra è stata, ed è l'amante di Leo; Gianfranco è assente, ma sta per ritornare; un suo telegramma lo annuncia. I due colpevoli temono, temono di Maddalena la sposa umile e buona che tace, ma forse sa. Il marito arriva: ha ricevuto una lettera anonima che lo ha messo in sospetto; interroga la sorella. E qui abbiamo una veramente bella scena, una scena magistrale, semplice, persuasiva, rapida, necessaria. A poco a poco Gianfranco strappa dalla bocca di Maddalena, che pur vorrebbe chiuderlo in se, il terribile segreto; allora furente si precipita su Sandra che entra. Non mi toccare, questa grida. Non mi toccare. Sono madre.... Ma al terz'atto l'adultera non la troviamo più: è morta di parto. Il dramma si sposta di un passo e verte ora sul figlio ch'è nato e sulla sua paternità. Gianfranco non sa, non può sapere, nè saprà mai se egli è il padre o l'altro sia. In tal condizione non può nascondere l'avversione che l'innocente creatura gli suscita; e al sopravvenire di questa, egli parte, fugge. Maddalena, la buona sorella, lo terrà con sè, lo terrà come se fosse sua madre.

Due applausi hanno chiuso il prim'atto, uno, il più completo della serata, ha salutato la scena fra i due fratelli al secondo; e sei chiamate a velario chiuso, presente l'autore; due agli attori e tre all'autore hanno coronato il trionfo all'ultim'atto. La recitazione fu ottima: Febo Mari, benchè qualche volta forzasse il tono, fu suggestivo e vibrante, Tina di Lorenzo applauditissima, buoni il Carminati e la Piano che doveva sopportare una vera parte di prim'attrice. Efficace il Pilotto sacrificato nei panni di un dottore verboso e poco utile alla commedia. Per tornare alla quale, diremo che sarebbe un'ottima commedia se non fosse di Sabatino Lopez; da lui voglia-

mo meglio. La base dell'azione si sposta continuamente senza che un perno centrale la sorregga: al primo atto Sandra, al secondo Gianfranco, al terzo il figlio... Tecnicamente, riconosciuta ben inteso l'ammirevole perizia che ha sostenuto il lavoro, si può osservare che il prim'atto è povero, tutto basato su una scena sola, che questa c'era già più completa nell'*Ange gardien* di A. Picard, che la provocazione di questa scena è ingiustificata o per lo meno eccessiva. Il second'atto, che è teatralmente il migliore, si giova di alcuni mezzucci, e si aiuta infine con una magnifica scena, ma che secondo le buone regole drammatiche non dovrebbe essere scena conclusiva ma preparatoria. La rivelazione dovrebbe preludere al conflitto ultimo che invece si spegne dinanzi alla maternità di Sandra. La morte di questa è di una verosimiglianza che fa troppo comodo all'autore perchè a noi appaia tale; infine tutto il terzo atto è fatto di parole, è privo di umanità, cade nel falso, e vuol vivere a sè, nutrito di eroismo e sacrificio. Non c'è mai insomma la bella spontaneità che noi abbiamo riconosciuta e lodata in questo nostro caposcuola; c'è la stracchezza dell'uomo non convinto che fa un dramma per forza; ci si sente l'influenza dei mestieranti d'oltralpe; ci si vedono qua e là le mende dell'ultim'ora, dovunque, tranne in quell'unica bella scena, lo sforzo. Attendiamo dunque Sabatino Lopez ancora al varco: vogliamo da lui qualcosa di più battagliero e sincero, più discussione anche, contrasti, ma più merito insieme, nella vittoria.

Un grande borghese; quattro atti di **E. Moreau**. — Ecco un'altra commedia che si poteva lasciare al paese dove è nata e dove è morta, senza tentarne una importazione inutile o dannosa. La compagnia Falconi-Zancada ha accolto pietosamente lo sciocco avanzo d'oltralpe e l'ha messo in scena il 4 dicembre al Teatro Apollo di Roma. Nè l'esecuzione difettosa, nè l'insulsa pesantezza del lavoro potevano trovare simpatia nel pubblico che condannò senza esitazione. Basta del resto sapere di che si tratta per capire la miseranda povertà di questo vecchio autore che quest'anno di suo ci aveva già inflitto *Madame Tallien*! *Il grande borghese* è un affarista che sta per rovinarsi, ma che, se non ha più quattrini, ha ancora una figlia. Sposi un ricco e vecchio colonnello e tutto sarà a posto. Ma la ragazza non sposa affatto il ricco e vecchio colonnello e preferisce il giovane del suo cuore, così che il padre e complici precipitano nella rovina.... Ci fosse almeno stata qui *L'idea di Francesca*; si sarebbe potuto salvare capra e cavoli. Ma no! Peccato per quel grande borghese; d'altronde pace all'anima sua, e, speriamo non se ne debba parlare mai più.

Le querce: tre atti di **A. Donaudy**. — Fu rappresentato il 28 novembre al teatro Fiorentini di Napoli dalla Compagnia dei Grandi Spettacoli, diretta da Gualtiero Tumiati e piacque. Il successo di questo dramma non è difficile a capirsi, quando si sappia che esso è tutto poggiato su avvenimenti storici-politici, e che per gran parte vien fatto appello ai sentimenti patriottici del pubblico. Infatti intorno ad una principessa cospiratrice (siamo al tempo di Borbone) spasimano d'amore Corrado Ragattesi e Amedeo Bandita, ma Stefania non propende per nessuno dei due. Sol quando ha saputo che Corrado è designato a gettar una bomba contro il capo della polizia borbonica e che perciò la sua morte è imminente, solo allora sente d'amarlo, lo scongiura di rimanerle. Amedeo, eroicamente, prende il posto del compagno e si immola all'amore e alla patria. Dare un giudizio su lavori di tal sorta è assai difficile; su troppi elementi si basano, quasi tutti estranei all'arte e alla vita; ci limitiamo quindi a constatare l'inevitabile successo, pur consigliando a chi voglia fare del teatro di trascurare questi facili effetti per ricercare più addentro i contrasti del cuore e il Donaudy che deve avere dell'ingegno ha preferito la via sicura, ma egli dovrà pur venire a quella aspra che non è piana, ma che sale, e qui lo attendiamo con fiducia e con augurio per poterlo serenamente giudicare.

Gioacchino Murat: tre atti di **Mario Zanini**. — Fu rappresentata a scopo benefico dalla compagnia Mascalchi al Petruzzelli di Bari, la metà di novembre. È un dramma storico. E poichè dirne male non si può data l'intenzione lodevole di beneficenza dell'autore, dirne bene non si deve, basterà per tutto e per tutti il titolo. Il pubblico, concittadino dell'autore applaudì, ma si guardò bene dal tornare alla replica!

Sull'orlo: un atto di **Carlo Merlini**. — Fortuna vuole che gli atti non siano più d'uno! Un innamorato che vede la donna che ama sposare un altro, ammazza quest'altro; e la donna, per vendicarsi sposa l'assassino, senza però mai concedergli. Allora disperato il marito si precipita nello stesso burrone dove aveva gettato il rivale... Se il dramma avesse durato ancora un po', buttavano anche l'autore in quel burrone. Infatti nè l'esecuzione mediocre della compagnia Fumagalli, nè alcuna frase del lavoro seppe placare l'ira del pubblico padovano del Garibaldi il 7 novembre; e l'atto precipitò .. se non nel burrone, almeno nell'oblio.

L'altra; tre atti di **Henry Clerc**. — Si è detto che questa commedia al primo atto era morta e che Dina Galli le ha comandato: alzati e cammina, e che la commedia si sia alzata ed abbia camminato. Si è detto insomma che tutta la fortuna incontrata presso il pubblico dell'Olympia di Milano il 18 dicembre la deve all'interpretazione. Ora questo non è vero, perchè se l'interpretazione fu eccellente anche la commedia è garbata e saporosa e, se non originale nella sua sostanza, ha pur qualche movenza sua che la distingue e che le merita attenzione e plauso. Ha soprattutto un terzo atto (e quando mai si trova in una commedia un terzo atto vivente?) che è una cosina tutta

grazia, finezza e verità, laddove la situazione avrebbe potuto giustificare qualche banalissima scena. Henry Clerc non è uno dei soliti autori di *vaudevilles;* per questo e per altri suoi lavori precedenti egli dimostra di perseguire la nobilitazione del teatro così detto allegro, mescolando *cum grano salis* la licenza all'ironia, l'arguzia alla verità. È con meno audacia, ma forse con più buon senso un Sacha Grietry senza pretese, modesto e pur lodevolissimo per la sua finezza, grazia e comicità. Con i suoi lavori e con altri del genere anche la compagnia Galli-Guasti sta spostando il suo repertorio verso un fine che se è uguale al precedente per i mezzi, differisce nello scopo che è l'ironia, anzichè la grassa risata. Quest'*Altra* per esempio è una miss americana che ne fa di tutti i colori a Parigi e che si crea una pessima reputazione così; ma il guaio è che questa americana assomiglia in modo tanto prodigioso all'ottima signora Carlotta, che crea una pessima reputazione anche a costei, alla quale vengono attribuite dalle amiche tutte le licenze.... americane, mentre, poveretta, Carlotta ha finora sempre divisa la sua onesta vita tra i due figli e il lavoro. Bisogna dunque rimediare, e la sorella di Carlotta ha trovato il rimedio: far incontrare le due donne in uno stesso salotto dove ci sarà quanto più pubblico sia possibile riunire. La cosa è presto stabilita, ma... l'americana è partita per l'America. Oramai la prova è fissata e mancarla sarebbe come dar corpo alle calunnie altrui, per cui Dina Galli, pardon Carlotta, prende una decisione eroica. Farà lei da Carlotta e da americana. Infatti nel salotto della prova, essa entra col più impertinente fare, e coll'accento più newyorkese che sa trovare, e sotto queste mentite spoglie si comporta americanamente quanto può, poi riesce e rientra due minuti appresso, Carlotta di nuovo.... Il trionfo ottenuto, la prova riuscita. Ma... durante questa sua americanata la buona signora Carlotta ha visto diverse cose che, prima, rimanendo tra le pareti domestiche non aveva mai veduto; tra l'altro che suo marito la tradisse, ed allora... dopo aver resistito per anni alla corte del suo medico di casa, resa esperta dalla vita, gli dà un appuntamento.... da americana. E il medico, vista la somiglianza, si consola colla miss dei rifiuti di Carlotta. Costei più tardi gli chiede notizie della sua relazione. E il medico racconta; e Carlotta gongola di piacere, rivivendo le dolcezze che l'amico descrive, infine gli offre la bocca, che l'altro bacia dicendo: Credevi che non avessi capito che eri tu! Non dirò che tutto questo sia molto morale: ma poichè bisogna scegliere quasi sempre tra la morale e la verità, meglio chi segue quest'ultima via. Ed il pubblico oggi giorno non sottilizza più circa il suo piacere. Infatti l'*Altra* ebbe un calorosissimo successo e fu un trionfo personale della protagonista Dina Galli.

Il mercante di sogni, tre atti di Larivière. — Questa commedia, che per tutto l'anno fu portata di città in città da Teresa Mariani e che ripresa al Filodrammatici di Milano dalla compagnia Reiter-Carini in dicembre, piacque e fu replicata, grazie sopratutto all'interpretazione di Virginia Reiter e del Carini appunto, è una povera cosa. Falsa e sopratutto vecchia! Dalle sue scene facili, dalla sua tecnica ingenua, dalle sue tirate emana un sapore di muffa e di stantio, quasi che venissero da una cantina dove erano da secoli.

Una scena al second'atto ha una sua vita sana e vigorosa e sostiene l'edificio della commedia, ma quella scena noi la scontiamo con un terzo atto che è a dir poco infame, dopo essercisi annoiati al primo, prolisso e banale. *Il mercante di sogni* sarebbe un letterato il quale dalle più umili origini, mercè l'aiuto morale e finanziario di una amante, si è sollevato fino alla gloria, in seno alla quale gode le adulazioni dei circostanti nelle ore che il suo mal di cuore (è malato di cuore!) gli lascia di pace. Ospite in un castello dove alcuni dilettanti gli recitano una commedia, egli accende di sè e della sua luminosa aureola la giovine padroncina di casa (quattro milioni di dote e un neo giovanile, essendo stata violentata da un palafreniere), e sebbene il segretario del padrone metta sull'avviso la signorina dicendo dei letterati in generale molte cose che vanno meglio dette a quel letterato in particolare, ella esprime chiaramente il suo desiderio di matrimonio che il mercante di sogni si affretta a far suo. Ma.... entra in scena la vecchia amante, che si oppone al matrimonio, che vanta i suoi diritti, che alla fanciulla ignara dice che i suoi quattro milioni e non altro piacciono al letterato... Allora la fanciulla disillusa si avvelena colla stricnina, a mezzanotte, in un padiglione di caccia, dove ha dato l'ultimo appuntamento al fidanzato, e dove spira, dicendogli che l'ama, dopo aver chiuso dentro, se è lui nella casetta ed aver gettato la chiave dalla finestra. Per quale scopo, io non ho capito; ma ci sarà forse il suo simbolo! E con questa grottesca scena si chiude, applaudito, il dramma del signor Larivière. Applaudito sì, ma lodato almeno no. Più tardi si seppe che il signor Larivière non era altro che un italiano dimorante a Parigi che aveva assunto uno pseudonimo francese per poter far passare la sua merce con questa etichetta. Si gridò all'ignoranza francofila del nostro pubblico; e si ebbe torto. Questa comedia, brutta, e francesissima nella sostanza, piacque, ma forse e solo perchè era brutta. I gusti sono questi, oggi.

Sopra ogni bene: tre atti di **Valentino Soldani**. — Un dramma di una rapidità scheletrica e schematica; poche scene che dovrebbero essere incisive e rappresentative su uno sfondo nazionalista di guerra libica. Marcella Lauri, moglie del colonnello Enrico, ha trovato un rifugio al suo insoddisfatto amore in Rodolfo Liverani, un amico del marito e del quale ella è l'amante. Ma il colonnello ritorna, cinto di gloria, dall'Africa dove compì eroismi mirabili e l'aureola che lo circonfonde ravviva anche il gelo coniugale della moglie che vorrebbe ora tornare

fra le sue braccia. Ma il marito che non sospetta l'infedeltà non si preoccupa neppure di queste dimostrazioni d'affetto eccessivo, ed è allora che la moglie rivela da sè, sotto l'interrogatorio sempre più incalzante del marito, la verità. La scena cresce di violenza per il sopraggiungere di Rodolfo che, a fronte di Enrico, dice di attendere la sua sorte dalla bocca di Marcella. Questa si getta al collo del marito, e l'amante allora va ad uccidersi. Il 26 marzo all'Argentina di Roma, rappresentata da quella compagnia Stabile, questo dramma piacque abbastanza e fu replicato sebbene a teatri semivuoti. Portato altrove fu violentemente disapprovato. Invero la sua magrezza è eccessiva; il conflitto è voluto ed acuito a piacere dell'autore: i personaggi sono fantocci caricati, ed il movimento psicologico e drammatico è regolato solo da un meccanismo interno che si palesa con grida e mai logicamente. Valentino Soldani che è autore di altri lavori meglio condotti e di più nobili intendimenti, ha ceduto questa volta al miraggio del grande successo: e siccome i lavori scritti con questo fine non sono sempre sinceri, è facilissimo varchino il limite, ed al di là del grande successo c'è il silenzio. *Sopra ogni bene* ha oltrepassato il confine teatrale ed è entrato in campo che non ha più nulla di comune nè col teatro nè tanto meno coll'arte. Valentino Soldani ritorni pure donde s'è mosso, chè quella era la sua via, non questa: ritroverà il consenso del pubblico e quello dei critici sinceri ed illuminati.

Gli astri; quattro atti di **Henry Bataille**. — Del Bataille si potrebbe, volendo, parlare molto bene poichè egli è l'autore di *Maman Colibri*, della *Marcia nuziale*, della *Donna nuda*, cioè uno dei migliori autori drammatici francesi viventi. Ma dovendo parlare degli *Astri*, con ogni buona volontà il bene non si può dire, ma bisogna dire... la verità. Pochi autori hanno in verità compiuta tanta strada in poco tempo; ma è la strada della rovina e, dicono, sia la più rapida a percorrersi. Nell'autore degli *Astri* nessuno sa e può riconoscere il geniale creatore dell'*Incantamento*: anche quel virtuosissimo esterno che era rimasto nella *Vergine folle*, ha ceduto alla più senile impotenza, e malgrado tutto il rispetto che il Bataille esige, nessun critico può, ch'io sappia, trovar materia di lode in questa sua assurdità scenica. Basterà, per dimostrarlo, riassumere l'argomento del lavoro: la sua stessa sostanza è la sua condanna. Lorenzo Bouguet è un astro (figuratamente, s'intende), uno scienziato pieno di genialità sulla via di prendere il premio Rockefeller e di scoprire il rimedio del cancro: e, nei suoi rapporti famigliari, un mortale che vive abbastanza tranquillo colla moglie, Giovanna, un'amante ungherese e dattilografa, Edvige, e un discepolo, anch'esso sulla via della gloria, Blondel. Dimenticavo un quinto personaggio, Marcella, la figlia dei coniugi Bouguet, la quale appunto è la... guastafeste della famiglia. Presa da uno scrupolo sentimentale, costei rivela alla madre alcune ciarle sospette che accusano il professore di soverchia tenerezza per Edvige e per far cessare queste evidenti calunnie la brava signora pensa di dar marito ad Edvige: c'è, tra l'altro, quel Blondel ch'è pronto ed innamorato..... Dopo qualche resistenza, per vincere la quale Bouguet deve predicare a tutti di non essere stato l'amante di Edvige, costei sposa Blondel. Ma pare che dal marito l'ungherese non abbia soddisfazioni sufficienti, perchè scrive dando un appuntamento a Bouguet; e il convegno, l'unico forse tra i due, innocente (vedi i pericoli dell'innocenza!) è sorpreso dalla moglie di lui e dal marito di lei. Edvige si confessa, così per amore delle complicazioni, amante del professore e ne nasce un duello tra professore e discepolo. Con poca riverenza, il discepolo uccide il maestro e questi, morendo, delega all'uccisore la prosecuzione della propria opera sul cancro. Tutto il sublime è concentrato quindi in questo drammaccio volgare dove l'ingegno è morto. Ogni personaggio è falso, anzi è assurdo in ogni suo atto; e manca per un qualsiasi valore del dramma, una concezione ideale, uno studio di particolari, tutto insomma, tranne il nome dell'autore. Il Bataille è stato detto un tempo il più poeta tra gli autori di teatro francese, quello che più sdegnava i facili successi, e che seguiva con maggiore nobiltà una sua via d'arte pura. Infatti i suoi primi lavori, se presentano tracce d'imperizia scenica, portano però, del pari evidenti, segni di un innegabile ingegno. Ma l'imperizia è andata scomparendo via via fino alla *Marcia nuziale*, il capolavoro del Bataille, dopo la quale l'abilità, il virtuosismo scenico presero tal sopravvento, da soffocare le qualità prime; e l'uomo di teatro sostituendosi al poeta condusse alla presente aberrazione e ad altre ne condurrà, poichè nulla dà a sperare che il Bataille si ravveda. Del resto anche il pubblico parigino che esaltando smoderatamente *La vergine folle* aveva incitato per la cattiva via l'autore, fece muso duro a questi *Astri* (les flambeaux) se non resistettero lungamente sul cartellone. Perduto il favor popolare Henry Bataille avrà perduto quel poco che ancora gli restava della sua gloria: sarà il successore modesto del suo nome. In Italia *Gli astri* videro la luce al teatro Manzoni di Milano il 15 marzo, nella buona interpretazione della Compagnia Stabile; e non ebbero consenso nè di pubblico nè di critica: fecero soltanto rimpiangere lo sciupio di una così bella intelligenza, e fecero pensare con rimpianto a quell'ingenuo *Enchantement* che dava tante speranze e che era il punto di partenza di una grande parabola, ora al suo termine.

Il terzo marito: tre atti di **Sabatino Lopez**. — Una commedia nuova dell'autore della *Buona figliuola* è da sè un titolo che si raccomanda; per cui il pubblico delle grandi *premières* era tutto convenuto la sera del 14 gennaio al teatro Manzoni di

Milano per assistere e giudicare. Assistendo, si compiacque e, giudicando, potè esprimere questo suo completo compiacimento: fu quindi un successo, uno dei più autentici successi dell'annata, data l'aspettazione e l'importanza se non dell'opera in sè, dell'autore che l'aveva scritta. E il successo che il pubblico decretò alla prima rappresentazione si ripetè in seguito dovunque, così che quasi tutte le nostre compagnie la allestirono. Ma a variare *Il terzo marito* fu la Stabile di Milano, la cui esecuzione fu, se non perfetta, lodevolissima, e contribuì all'esito.

L'argomento è tenue, ma originale e d'una fine arguzia che va oltre il semplice caso osservato per generalizzare, per giungere ad una specie di morale alla rovescia. Non è cinismo: Lopez non è arrivato nè arriverà agli estremi. Rimane in quel giusto mezzo tra l'uomo sentimentale e il paradosso che lo fa gustare ed amare tanto dai sentimentali come dai cinici. In questa sua ultima commedia Caterina è una vedova; ma una vedova complicata. Ebbe cioè due mariti che, tutti e due, si imitarono non solo nella moglie, ma anche nella morte. E con tutto questo passato. Caterina è giovane, ancora giovanissima, anzi è pronta ad amare per una terza volta. Ama anzi già un simpatico Fausto che le fa una corte senza tregua, che la insegue da una stazione balnearia a un'altra, che la raggiunge a Viareggio, dove l'azione si svolge. A Viareggio però, Caterina c'era venuta per altri motivi: la giovane vedova infatti ha conservato l'abitudine di dedicare quindici giorni l'anno per ciascuno, alla signora Calmin madre del suo secondo consorte, e al conte Alciati, padre del primo. I due vecchi, naturalmente, non si conoscono, ed a Viareggio dovrebbe seguire il cambiamento di suoceri; ma una coincidenza li pone di fronte, li fa conoscere. C'è del freddo tra i due, c'è un po' di gelosia perchè ciascuno vorrebbe avere tutta per sè la nuora, nel nome del figlio defunto. Ma quando s'accorgono che c'è un terzo rivale, Fausto, il quale ha, dalla sua parte, tutti i vantaggi, i due suoceri si legano subito di amicizia per opporsi al giovane invadente. Oh, Fausto non vorrebbe molto . . . Ma Caterina non concede niente se non c'è il sindaco di mezzo: decisamente ha la vocazione del matrimonio. Fausto è un po' incerto: avere tre suoceri (c'è anche la madre di Caterina!) non è la cosa più attraente di questo mondo; e poi . . . se due sono morti, dicono che non c'è due senza tre! Ma, alla fine, l'amore ha il sopravvento, e Fausto si persuade ad essere il numero tre. Chi non si persuade invece è lo suocero, ed anche la suocera. Ambedue in quel matrimonio vedono una diminuzione dei loro figliuoli defunti, vedono perduto ed occupato da altri quel posto che il loro affetto un po' egoistico considerava sacro. Smuovere Caterina da quest'amore non si può, lo capiscono anch'essi, ma almeno smuoverla dal matrimonio. Per la morale s'intende: il mondo che direbbe infatti di questo nuovo legame? Una donna se vuol parere onesta può prendersi tre amanti successivamente, ma tre mariti, eh no, è troppo in verità. Difatti sarebbe ridicolo: se ne accorge anche Caterina, oltre che ascoltando le parole dei suoceri, ascoltando i commenti degli estranei. E allora, in nome della moralità, essa persuade Fausto a rinunciare al matrimonio. Essa concederà ugualmente e liberamente . . . . tutto: saranno molto più felici così. Ed anche gli suoceri, ed anche il mondo è pienamente soddisfatto: può, senza rimorso, finger d'ignorare.

Graziosa trovata questa, piena di sale, e semplice e chiara e persuasiva anche. È vero che il caso può sembrare troppo particolare, poichè le donne con tre mariti non s'incontrano ad ogni passo, ma, come dicevo più sopra, l'importanza beffarda della commedia oltrepassa la commedia stessa e va più lontano. Si riattacca a tutta una serie di lavori che formano come tanti capitoli di un delizioso libro, il libro sulla vita, di Sabatino Lopez: *La moglie d'altri, La buona figliuola, Il principe azzurro, Il brutto e le belle, La nostra pelle, Il terzo marito* . . . Ciascuno è tenue di per sè; presi insieme formano un solido sistema non di pensatore ma di osservatore. Lopez è un acuto e delizioso osservatore. E *Il terzo marito* da questa sua dote trae i suoi pregi formali che sono le colonne che reggono l'edificio architettonico dell'opera teatrale. Il primo atto è, a sè, un piccolo capolavoro di finezza, di arguzia, di dialogo. Lo spirito sano, fresco e schiettamente italiano fa sì che l'attenzione non languisca mai, aiuta lo spettatore a capire l'ironia nascosta, lo riveste e lo punge, sapientemente raffinato. Gli altri due atti non sono altrettanto perfetti: il secondo è in qualche parte eccessivo di effetti comici, e forse per la interpretazione di Falconi che qualche volta forzò la nota del personaggio (era Fausto), sembrò per un attimo farsesco e lo spirito sembrò fine a se stesso più che mezzo alla commedia. Il terzo invece pecca di qualche sentimentalismo un po' stonato con il procedere audacemente libero della commedia. Ma il termine, il confine è troppo sottile tra la farsa e il sentimentalismo: l'ironia. Chi lo segue, ad ogni istante è in pericolo di sbandare o di qua o di là. Queste tuttavia sono mende lievissime, che si notano solo perchè da un maestro qual è il Lopez ognuno pretende quasi la perfezione, e i difetti che ad altri si passerebbero sotto silenzio, a lui si vogliono notati perchè abbia a liberarsi da ogni possibile pecca. Ad ogni modo *Il terzo marito* rimane così com'è, colla *Capanna e il tuo cuore*, il lavoro italiano più teatralmente completo dell'annata, e il Lopez si è con esso affermato una volta di più il sicuro padrone del palcoscenico ed il nobile autore che non scrive se non quando ha qualcosa da dire, una trovata originale da svolgere, alcune osservazioni personali da esprimere.

Il giudizio del pubblico, come dissi sopra, fu completamente favorevole, unanime il consentimento al primo atto, e grande an-

cora al secondo e al terzo, così che le repliche furono numerose tanto da non contarsi a Milano e in tutte le altre città dove fu rappresentato. Oltre a Tina di Lorenzo ed Armando Falconi, nella prima interpretazione mi piace notare il Pilotto che sostenne con rara misura ed efficacia la parte dello suocero, conte Alciati. Tutta la stampa, dicendo del felice esito, ebbe parole di plauso e di lode per l'acuta arguzia e la fine intelligenza scenica di Sabatino Lopez che non doveva lasciar passare l'anno senza dare un nuovo lavoro all'ammirazione del pubblico.

L'uomo che assassinò; quattro atti di **Pierre Frondaie**. — Questi sono avanzi di magazzino che le grandi compagnie smerciano a stagione morta, per impegni presi, senza nessuna personale fiducia e senza consenso del pubblico. È vero che in tal modo apparvero *I transatlantici*, ma una rondine non fa primavera. Questo complicatissimo dramma desunto dal vecchio romanzo del Farrère, non aveva di raccomandabile che una sfarzosa messa in scena ed una accurata interpretazione da parte della compagnia Talli-Melato-Giovannini. Per il resto poteva benissimo esser ridotto a *film* cinematografica con maggior vantaggio economico del riduttore, e maggior godimento degli spettatori che avrebbero avute risparmiate almeno le orecchie. Ma il teatro va facendosi quanto più possibile una succursale del cinematografo: *Bardelys il magnifico*, *Il cavaliere mascherato*, *L'uomo che assassinò* sono altrettante tappe verso questo nobile fine! *L'uomo che assassinò* sarebbe il colonnello marchese di Sevigné, addetto militare presso l'ambasciata francese a Costantinopoli (la scena è sempre a Costantinopoli). Costui assiste, involontariamente, al ricatto che sir Archibald Falkland fa alla moglie Maria, fingendo una scoperta d'adulterio di costei col principe Gernovitch, che è dell'intrigo, come Edith, amante di sir Archibald. Il marchese di Sevigné, che ama in silenzio Maria, indignato uccide sir Archibald. E l'indomani viene accusato il principe Gernovitch; seguire le peripezie per le quali il delitto rimane poi definitivamente impunito sarebbe veramente troppo paziente fatica. Nè il dramma merita tale fatica. Il pubblico che il 13 agosto assisteva all'Olimpia di Milano alla rappresentazione si interessò ed applaudì tiepidamente. Una replica. Basti la cronaca, e questo spunto d'intreccio, a sostituire ogni parola di critica.

Elena Ardouin; cinque atti di **Alfred Capus**. — Cinque atti? È possibile oggi fare ancora cinque atti, sul teatro? Capus dice di sì; il pubblico gli ha risposto di no. Anche questa *Elena Ardouin*, della famiglia dei *Giovani poveri* e delle *Signore delle camelie*, è tolta da un romanzo (Quando finirà questa moda di pessimo gusto?), e, se il romanzo valeva poco, la commedia val niente. Capus è in completa decadenza; non fu un grande, ma un divertente e discreto autore « ai dì che furo ». Oggi meno, assai meno che mediocre *Elena Ardouin* è una signora che dopo aver respinto l'amore di un suo ex-fidanzato, Sebastiano Réal, giovane povero di professione, scopre la fuga del marito, ed allora raggiunge l'ex-fidanzato e gli vive insieme, finchè finiscono essi pure per lasciarsi. La moglie tornerà al marito, ma siccome oltre a queste oneste intenzioni, ha anche un grave mal di cuore, soccombe all'emozione che Sebastiano le fa, tornando a protestarle il suo amore per impedirle ch'ella rincasi . . . Virginia Reiter e Luigi Carini, impersonavano i due protagonisti; ciò solo giustifica la replica che la commedia potè avere, e gli applausi, se non numerosi, sufficienti che il pubblico le tributò il 22 agosto quando fu rappresentata nelle scene del Kursaal Diana a Milano. L'impressione che lasciò questa commedia *nuovissima*, fu di un'esumazione!

Il medico delle anime; tre atti di **Alessandro Varaldo**. — Dopo quella originalissima cosa che è *L'Altalena*, questo giovane scrittore nulla aveva più dato alle scene; perciò più intensa era l'attesa dei tanti che in lui dirigono speranze ed auguri. *Il medico delle anime*, rappresentato da Ruggeri al Valle di Roma il 5 novembre avrebbe dunque dovuto essere un grande successo: e invece non lo fu. La troppa aspettazione nocque all'esito e, anche, il Varaldo fu inferiore a quanto si credeva. Egli scelse un ambiente che del vero si giova per mescolarsi abilmente col fantastico, ma creando così un'atmosfera ambigua la quale difficilmente il pubblico respira. Perciò mancato da principio l'affiatamento necessario tra attori e pubblico, la commedia passò tra la svogliatezza, nè vi furono raccolte le finissime arguzie del dialogo, nè lo spirito ironico informatore del lavoro. L'errore fu sopratutto dell'autore nella scelta del suo argomento, ma anche nella trattazione egli avrebbe potuto essere più decisamente fantastico o più completamente realista per conquistare l'intelligenza della folla; e i suoi tipi avrebbero dovuto essere più curati, non sacrificati, come già nell'*Altalena*, a tutto ed unico beneficio del protagonista. Questi è Giuseppe Balsamo, il famoso Cagliostro che chiamato alla villa del principe Serrito-Albano trova modo di tutto sapere, tutto svelare, e tutto appianare La principessa per incoscienza o per ignoranza è fredda verso il consorte; la sorella del principe è l'amante di un marchese, che è amato invece in silenzio da una sorella della principessa. Tutte queste sparse fila di felicità, Cagliostro le riunisce e col suo potere tra il magico e il persuasivo riconduce l'armonia nella casa. In complesso, *mutatis mutandis*, la sostanza dell'*Altalena* è ancora qui svolta in altra veste. È bene perciò mettere in guardia l'autore: egli non ha ancora l'età che gli può concedere di ripetersi. Rinnovarsi deve, e mostrare le molte faccie della sua anima, ciascuna volta che tenta il teatro. Il pubblico romano disapprovò con rispetto.

Il sogno di Don Giovanni; un atto di **Michele De Benedetti**. — Al teatro Verdi di Trieste, eseguito dalla compagnia Stabile di Roma, piacque l'8 novembre quest'atto in versi del De Benedetti. Pur facendo la tara al giudizio triestino, sempre ottimista, è bene notare le doti se non drammatiche, certo poetiche di questo giovane. Raccontare di che tratti quest'atto è certo difficile quando la trama sia esile tanto, perciò ci limitiamo a contastare il successo ed a riconoscere le virtù dell'autore, che dovrebbe impratichirsi soltanto un po' più di teatro.

L'automobilista; tre atti di **Tristan Bernard** — Questa volta il geniale autore parigino non l'ha indovinata, e quando sbaglia Tristan Bernard sbaglia forte, perchè niente di queste sue scene si può salvare dal principio alla fine, tanto sciocca è la cosa e noioso il procedimento.

Emma Gramatica ha tentato invano di portare in porto questa *Automobilista;* la *panne* ha arrestato la macchina ed il pubblico ha fischiato. Tristan Bernard, che ha scritto ora una commedia, *Les deux canards*, il cui successo è certo, non si preoccupa di quei fischi e attende questi applausi. *L'automobilista* è una fanciulla decaduta, che preferisce il volante di una vettura tassametro, alla mano di un ricco cugino, e così diventa *chauffeuse* di piazza. Nella quale funzione le avviene di incontrare un ricco industriale, giovane e simpatico, che la sposa e.... tutto finisce per il meglio, tranne le sorti del lavoro.

Il cuore di Rosaura; tre atti di **Umberto Bozzini**. — Il Bozzini è l'autore di quella *Fedra*, contemporanea di quella d'annunziana e che girò anch'essa l'Italia, incontrando ad esempio, non so per qual titolo, maggior favore della sorella presso Domenico Oliva.... Questa volta pur attenendosi ai lavori in costume il Bozzini ha cambiato tono, è passato al'700, alla cipria e agli spadini, per raccontarci in versi gli amori di Rosaura che, ammaliata dalle ricochezze di Loredano, abbandona per costui l'innamorato Florindo. Ma trasformato da barbiere Florindo penetra nel suo nuovo palazzo e le fa una sfuriata per la quale Rosaura si promette all'amante a patto di non esser tolta dal lusso dove si trova. Allora Florindo disperato si precipita nel canale, dond'è tratto bagnato, ma salvo. Questo il tenue intreccio, infiorato di molti versi che vorrebbero rappresentare il 700 veneziano, ma che non valgono la semplicità efficace di una commedia goldoniana. Il difetto capitale di questo capriccio comico sta nell'aver diluito in tre atti per quanto brevi quella materia che sarebbe stata sufficiente appena ad uno. In ultima analisi voler rifare oggi quello che già fece il nostro più grande, il nostro solo e vero autore di teatro è per lo meno presunzione, e se v'è un'epoca rappresentata compiutamente e da lasciarsi perciò completamente in pace è proprio il 700. Ad ogni modo il Bozzini ha profuso in questo *Cuore di Rosaura* le sue qualità di poeta e di fine osservatore, riuscendo così, grazie anche all'interpretazione eccellente di Lyda Borelli e del Piperno, ad ottenere il 10 novembre al Carignano di Torino uno schietto e simpatico successo. Ma quando rivolga altrove le sue doti, magari al dramma moderno, il Bozzini farà certo ancor meglio.

Islam, tre episodi di **Umberto Ronci**. — Questo polimetro tragico, come lo chiama l'autore, prima d'esser rappresentato dalla compagnia Fumagalli l'8 novembre al Garibaldi di Padova, fu pubblicato in volume ed i suoi innegabili pregi emersero più alla lettura che alla rappresentazione, anche e sopratutto perchè l'interpretazione fu troppo al disotto di quanto avrebbe voluto il lavoro. In questo viene rappresentata la passione che desta in una fanciulla, Aiesca, l'eunuco del sultano, Jarez. La parte più nuova del lavoro consiste appunto nel dramma di impotenza che si svolge nell'intimo di questo Jarez, un dì grande in armi e in amore, mutilatosi a trent'anni così orrendamente. Aiesca, dono offerto al sultano Solimano I viene per molteplici vicende a sfuggirgli ed a rifugiarsi in Malta con l'amato, ma l'ostacolo insuperabile che li divide ha affievolito l'amore nel cuore della fanciulla e disperato Jarez che non potendo soddisfarla nè vedersela sfuggire, in un abbraccio disperato la soffoca maledicendo l'Islam, fede spietata e menzognera.

La base di questa tragedia è audace ed efficace: il contrasto drammatico che nasce tra l'amore e gli ostacoli fisici che vietano il suo compimento è assai bene personificato in Aiesca e Jarez, e d'altronde la tragedia dell'eunuco sia per novità che per realtà meritava la trattazione di un forte ingegno e l'espressione artistica. Il Ronci, che non ha molta esperienza scenica, non fu certo pari al compito assuntosi e troppo spesso la tragedia è più esterna ovverosia nelle palesi intenzioni che nella sostanza, tuttavia l'ardimento della concezione è tale che attesta quello che noi vorremmo soltanto vedere nei giovani: lo spirito battagliero che affronta orridi abissi, altissime vette. La tecnica si può sempre acquistare, non l'ardore. E qui c'è ardore, novità d'intendimento, visioni lontane, per cui è da questo giovane e da altri simili, se ve ne fossero, che si deve attendere fiduciosi. Il pubblico scarso espresse con gli applausi tributati all'*Islam*, il desiderio e la speranza che quest'opera sia punto di partenza per una bella strada e solatia.

La gabbia aperta; tre atti di **C. Bourdet**. — Non è piaciuta al pubblico del Manzoni di Milano, la sera del 21 aprile, e tuttavia meritava sorte migliore. Un marito si è invaghito di una signorina romantica ma onesta: siccome in Francia il divorzio c'è, la fanciulla ha già trovato la soluzione Divorzi e la sposi. Il marito pensa un po': si fa presto dire: divorzi! Ma la moglie di lui non ne ha alcuna intenzione, sebbene un giovane segretario le faccia una corte non del tutto antipatica. Saputolo, il marito se-

conda la corte di questo giovane, finchè riesce a trovare la moglie nelle sue braccia. Il divorzio è ottenuto: e, trionfante, l'uomo va a portarlo in dono di nozze alla signorina che aspetta. Ma costei vuol anche conoscerne i motivi. Come? Lui è stato tradito? Ah! Ma allora lei non lo sposerà. Un uomo tradito è un uomo diminuito, è un uomo ridicolo, è come un ufficiale veduto in borghese; ogni attrattiva è spenta. Il marito qui s'accorge che davvero non si scappa più quando la gabbia è aperta; ed anche la moglie che d'infedeltà aveva avuto solo l'intenzione, preferisce abbandonare il segretario, per tornare a chiudersi nella gabbia coniugale dove, dopo tutto, ci si sta assai bene. Questa la commediola, tenue, garbata, ironica ma senza asprezza, piena d'una sua grazia fresca, che fu ben tradotta dalla Melato, Betrone, Giovannini e la Piacentini, ma che il pubblico non seppe affatto gustare.

La vergine dell'Antella: tre atti di **A. M. Tirabassi** — È un giovane, abbastanza noto come autore di buone liriche, il Tirabassi, e questo suo lavoro, in versi, deve essere o quasi il suo primo tentativo scenico. La vicenda è impossibile a riassumersi. Basti dire che si tratta di una commedia salace e boccaccesca nella quale i casi di Lena, di Nonna Cecilia, di Neuccio, di Ulivello e di Beco si intrecciano con una briosa comicità. Una novella dei nostri classici deve aver suggerita all'autore la favola, che è quindi poco adatta per signorine. Il manifesto del 9 ottobre al Manzoni di Roma avvertiva ciò; ma il pubblico non mancò per questo, anzi, per questo forse, accorse in maggior numero, ed ascoltò prima un prologo illustrativo nel quale si diceva esser la commedia nemica degli scrupolosi

incapaci a mirare con sereni
occhi il prodigio d'un bel corpo ignudo,

ed esser fatta invece secondo le norme della più franca libertà; poi tutta la commedia. Autore ed attori (era interprete la compagnia di Achille Maieroni) furono assai applauditi e festeggiati, e l'opera replicata per assai sere.

Il debito: tre atti di **E. A. Berta**. — Il critico drammatico della Gazzetta del Popolo di Torino è un laureato dell'insuccesso: pl che prova come rado s'accoppino le due qualità d'autore e critico insieme. Tuttavia dell'autore ha questo merito il Berta: la costanza. Egli insiste senza che i fiaschi gli raffreddino l'entusiasmo e ciò sarebbe lodevole se almeno un miglioramento fosse palese nei suoi lavori. Ahimè, no: essi sono statici, tutti su quella stessa linea, su quello stesso livello, sotto zero, anche se l'opera vien recitata di primavera, come questo *Debito* che vide la luce il 25 aprile a Torino, al Teatro Alfieri, interprete Amedeo Chiantoni e la sua compagnia. Il dott. Velasco, medico condotto in provincia, ha sposato una bella fanciulla cittadina, Lidia, la quale per recarsi ad un ballo si fa un vestito che le costa cinquanta lire, per pagare il quale fa un debito. Per saldare questo debito ne fa un altro; o così di seguito fin che giunta la scadenza, non potendo farne più si prende un amante che paghi tutto. Il marito scopre la verità; e, siccome è figlio di un pazzo la scoperta gli fa rifiorire i germi ereditari; e sotto la forma del debito che egli vede dovunque, è preso da un' ossessione che lo conduce direttamente al manicomio. Questa la commedia che mediocremente accolta a Torino, cadde altrove.

Le nozze di radio: tre atti di **Dante Signorini**. — Si potrebbe dirla una commedia futurista, poichè si svolge nel 1943; ma ci sarebbe di che offendere l'autore! È assai più semplicemente una commedia sbagliata (questo ha di comune col futurismo), nella quale dispare o quasi colui che ha scritto *La telefonata*. Nel 1943 tutto è divenuto febbrile ed enorme: mutate le foggie del vestire, mutati i modi della vita, sostituito il meccanismo all'uso comune. Ma il protagonista sogna: rivede la vita attuale, ritorna al 1913, alla sua miseria, alle sue speranze, e riaperti gli occhi, deve convenire che ben poco è mutato di sostanza malgrado le modificazioni esterne! Questa la breve morale della favola: di una ingenuità puerile, ed assolutamente impari al compito di costruirne sopra sè una commedia. . . . *Nihil sub sole novi*: ma lo sapevamo. Ed il Signorini non ci ha rivelato nulla. Senza contare che quell'affare del sogno è ormai un mezzo di tecnica troppo antica (*Niobe, Quando i cavalieri erano prodi!*), che non produce alcun effetto sulle nostre menti, se non di molto, almeno un poco, più moderne. Lasciamo stare i personaggi di un'umanità discutibile e limitiamoci a lodare l'interpretazione della compagnia Talli, che non servì però a migliorare l'esito della commedia che il 28 ottobre all'Alfieri di Torino, cadde e ricadde poi a Genova. *Caramba* aveva disegnato eleganti costumi.

Due che s'amano; tre atti di **Silvio Zambaldi**. — Silvio Zambaldi oramai dà la caccia al successo con quella inutile ma testarda costanza che gli procura una collana ogni dì più ricca di fiaschi. Dopo *La moglie del dottore*, commedia non bella, non originale, ma che per una duplice fortuna, diremo così storica e critica, rimase in vita, grazie ad amichevoli articoli sui giornali ed al momento di vuoto teatrale che allora c'era; dopo d'allora, Silvio Zambaldi non ha più indovinato il modo di produrre applausi, ed una dopo l'altra le sue numerose creature son cadute nell'oblio, nè cambiar loro titolo è valso qualche volta a farle ritornare dall'al di là. Quest'ultima campana funebre è stata suonata la sera del 6 ottobre al Manzoni di Milano per *Due che s'amano* (non sono il pubblico e l'autore questi due!). Sono un signor Alessandro e una signora Isabella, marito e moglie. Lui ha sposato lei per ragioni finanziarie; lei è gelosa di lui perchè vede una soverchia affezione tra il marito ed un'amica sua. Di qui due atti di noiosissime querele. Alla fine, saputo che la signora incriminata è solamente una sorella adulterina di Alessandro la pace vien fatta e la commedia finisce. Cosa si può

dire? Silvio Zambaldi per il numero eccessivo di commedie scritte ha acquistato quella discreta abilità tecnica che gli serve per condurre in fine un atto. Come far parlare le sue persone, egli sa; cosa far loro dire, no. Questo è il difetto dell'ultima, e di tutte le precedenti opere sue: i suoi personaggi non sanno mai cosa dire, sopratutto perchè l'autore non ha uno scopo, non ha costruito prima idealmente lo scheletro della commedia. No: egli va avanti, coll'orologio alla mano; alle 23.30 finiremo. Il pubblico ne dovrebbe avere abbastanza .... Gli è che il pubblico ne ha già abbastanza alle 21,15. Così le disapprovazioni, prima timide, rispettose, andarono crescendo in ragione dell'inutilità della commedia, malgrado gli sforzi della Reinach e del Palmarini per sostenerla; ed in fine coronarono il cadavere svelato di questo lavoro morto e decretarono la sua spedizione all'ultima dimora. Malgrado ciò la commedia osò replicarsi; ed allora il pubblico, pudicamente, si astenne dall'andarla ad ascoltare. Il decesso era ufficiale.

Chrysis; quattro atti di **Bernardo Arnaboldi**. — È un poema drammatico in versi sciolti, desunto dal romanzo *Aphrodite* di Pierre Louys, assai noto per la sua fama scostumata sebbene sulla copertina porti la leggenda di *Moeurs antiques*. Il senatore conte Arnaboldi che altra volta aveva tentato il teatro con una *Giovinezza di Maria Mancini* che la compagnia Stabile di Roma portò senza fortuna per i palcoscenici di Italia, ha trovato invece questa volta una approvazione abbastanza calorosa da parte di un pubblico che l'amicizia personale rendeva anche più indulgente. La sceneggiatura di *Aphrodite*, intitolata nella nuova veste *Chrysis* dal nome della protagonista, non contiene niente di peregrino, anzi pecca spesso di prolissità, tuttavia consente quel tanto d'interesse bastevole al successo provinciale, del quale va resa lode a Pierre Louys, prima che all'Arnaboldi. La vicenda scenica narra gli amori di uno scultore ateniese, Demetrio, per una etera, Chrysis, che presa da un capriccio tra romantico e sensuale non vuol concederglisi se egli non le porterà in dono lo specchio d'argento di Rodope, il pettine d'avorio di Tuni, sacerdotessa di Afrodite e il vezzo di perle che adorna il simulacro della dea. Demetrio, stimolato dalla difficoltà, commette una serie di delitti per giungere alla conquista dei tre doni. Ma quando, riuscito nell'intento, Chrysis gli si offre, Demetrio la respinge: il rimorso lo strazia e pretende anche da lei una prova d'amore; si mostri al popolo d'Alessandria adorna degli oggetti rubati. Chrysis acconsente. E il popolo la scambia al suo apparire per la dea, ma poi avvertito dell'inganno la investe della sua ira e la condanna alla cicuta, che Chrysis beve in carcere, dove Demetrio viene a trovarla per dirle la prima ed ultima volta il suo amore. Momenti drammatici esistono certamente in questi quattro atti, ma l'umanità è troppo spesso falsata e poco rispettata la logica, perchè abbiano virtù ed efficacia emotive. Quello che nel romanzo era rappresentazione estetica fatta con una freddezza abbastanza obbiettiva non poteva ricevere calore interno di vita per il solo fatto della riduzione a scene dialogate: bisognava cambiare le anime e cioè cambiare l'argomento. Inoltre la versificazione è di troppo inferiore alle esigenze moderne, perchè possa essere soltanto discussa. Diremo che, interpreti Teresa Franchini e Mario Fumagalli, *Chrysis*, fu applaudita al Teatro Sociale di Brescia il 2 giugno da un pubblico per la maggior parte venuto da Milano chiamato più dalla fama dell'Arnaboldi come uomo di mondo, che da quella del letterato.

La bagattella; tre atti di **Paolo Hervieu**. — Paolo Hervieu è un accademico e, dopo che gli è stata concessa la palma, il fortunato autore delle *Tenailles*, della *Course aux flambeaux* si è creduto in dovere di immiserirsi, di appesantirsi quanto la nuova posizione richiedeva e di non far più, di conseguenza, opere vitali. Quest'ultimo suo lavoro, *La bagattella*, fu recitato per la prima volta sulle scene della Commédie Française nell'ottobre del 1912, ed arrivò a noi solamente il 20 dicembre 1913 nella traduzione di Lucio d'Ambra, interprete la Stabile di Roma, al Teatro Argentina che par accolga colla più compiacente signorilità i rifiuti d'ogni paese. *La bagattella* è il nome di una villa (come il *Chevrefeuille*) dove l'azione si svolge, sotto gli auspici della signora Orlonia, tre volte vedova, che per consolarsi dei tanti mariti che l'hanno lasciata sola, procura di trovar marito alle sue ospiti, e quando il matrimonio non possa seguire, il che spesso si avvera, fa in modo che l'ospite non rimanga egualmente sola..

Tal figura di donna fu già superbamente disegnata in quel capolavoro che è *Les souvenirs du vicomte de Courpière* di Abel Hermant e la paraninfa dell'aristocrazia per sentimento, e senza venalità, fu certo presente a Paolo Hervieu quando ideò la sua signora Orlonia e le sue clienti, pardon ospiti. Tutta la nuova commedia dell'Hervieu si aggira per i corridoi, per le sale, e per le stanze da letto della signora Orlonia, in cerca di coppie da accoppiare: sono le donne, che, malamente velando i loro appetiti, si offrono al primo uomo gagliardo che incontrino per caso, e quindi una ridda scomposta di adulteri, di relazioni, di amori si intrecciano, si svolgono, si sciolgono. Finchè una moglie, consapevole di un tradimento del marito che si consumerà in una data camera alle 12.45, dà appuntamento a bella posta al proprio amante in quella stessa camera al tocco dopo mezzanotte....

Situazione audace, ma efficace, che il pubblico però non tollerò e fu causa della caduta definitiva della commedia. Negli altri atti la tecnica sapiente, il dialogo arguto, le immagini smaglianti dell'accademico avevano sostenuto la tenue matassa di questo intrico, che si spezzò proprio alla risoluzione. Giova dire che l'esecuzione non aiutò affatto la commedia che fu parte se non principale, certo importante della caduta. Questa *Bagattella* meritava forse sorte mi-

gliore, perchè, se come Hervi eu rappresenta un cattivo Hervieu, in linea assoluta è però una commedia sopportabile; e questo, coi tempi che corrono, è già molto!

Il richiamo, tre atti di **A. Ricchetti**. — Fu rappresentato dalla compagnia Palmarini e soci al Reinach di Parma il 14 dicembre e il pubblico che forse si era dimenticato dell'*Alleluia* di Marco Praga, applaudì con simpatia. Una moglie che per troppa diversità di carattere, non va d'accordo col marito si reca, dopo un bisticcio, a casa del giovinotto che la corteggia. Il padre di lei, tutore del giovinotto, la sorprende ed evita le conseguenze che stavano per derivarne. Ma quando la figlia, per giustificarsi, invoca una separazione, il padre solleva la visione dolorosa del proprio passato, e tutto ritorna *statu quo ante*, perchè la figlia commossa ritorna dal marito, pentita. Ed il pubblico, altrettanto, a casa. Il lavoro è povero d'azione, e quella poca è spigolata qua e là; nessuna audacia, nè novità. Tutto scialbo, incolore e sopratutto inutile.

Il misterioso Samson, tre atti di **Mirande e Geroul** — La compagnia Falconi-Zoncada rappresentò questa commedia il 20 dicembre a Roma al Teatro Apollo, dopo che era stata applauditissima per centinaia di sere in Inghilterra ed in America; ma queste commedie poliziesche non trovano egual fortuna presso di noi, ed il pubblico fece il broncio anche a quest'una. Nè bisogna biasimarlo per questo suo raro indizio d'intelligenza, che potremmo anche dire di superiorità, se troppe altre prove non ci smentissero. . . *Il misterioso Samson* era, ai suoi tempi, un abile scassinatore di casse forti, ma scontata la giusta pena, è uscito di carcere col fermo proposito di condurre vita onesta, ed infatti, occorsagli l'occasione di salvare miss Fay, figlia di un ministro, che in ferrovia era stata assalita da un bruto, è accolto come gestore nella casa del ministro. Miss Fay non tarda ad innamorarsi di Samson, ma il poliziotto Evans che lo tien d'occhio sospetta della pretesa onestà di Samson e si prepara a scoprirlo in fallo. Infatti quando una bambina di casa viene accidentalmente chiusa in una cassaforte di cui manca la chiave, Samson ritorna lo scassinatore e la salva. Sarebbe una prova . . . ma così eroica che anche Evans rinuncia alla sua vendetta e miss Fay offre il suo amore all'ex-ladro. Ogni commento sarebbe, credo, inutile e fuor di proposito.

Ultimo raggio; un atto di **Villani De Renzis**. — L'autore è una donna; il teatro, il Sannazzaro; la città, Napoli, la compagnia, Mascalchi; l'esito, buono. Ed è detto tutto. Un'attrice è pregata da una madre che la implora di non portarle via il figlio e l'attrice cede. Non c'è altro. Qua e là qualche colore efficace, qualche battuta indovinata; ma più indovinata di tutte la battuta. . ., di mani del pubblico. L'autrice fu evocata due volte alla ribalta con curiosità ed anche ammirazione. Anche questo è uno dei tanti atti di salotto, trapiantato, senza accorgimento, nelle tavole dei palcoscenici. Pazienza: il dilettantismo è una piaga dell'arte nostra, e bisogna sopportarla il meglio che si può.

La via segnata; tre atti di **Nino Salvaneschi**. — Questa commedia è la prima battaglia di un giovane: battaglia perduta ma non ingloriosamente. Scelta dalla Società degli Autori, *La via segnata* vide la luce il 29 ottobre al Politeama di Como, interprete la compagnia Palmarini-Grassi. Fu criticata e condannata dopo la sua caduta; ma doveva anche essere lodata, perchè oltre ai numerosi difetti contiene alcune virtù assai significative dell'ingegno del Salvaneschi. *La via segnata* è quella che la società traccia ai suoi cittadini e che bisogna seguire, dove non soccorra una forza dominatrice di volontà. Questa forza non ha Paolo Astorri che, scontata una pena per omicidio, per legittima difesa, torna alle sue montagne dov'è accolto con diffidenza e timore dai compaesani. Sola consolazione è Lina, una sua ex-fidanzata, che lo rincuora a rimettersi per le vie alpine dov'era guida, prima della sventura. E Paolo le ubbidisce. Ma il medico ch'era con lui durante un'ascensione cade, per essergli si spezzata la corda, in un burrone, e la disgrazia, com'è raccontata da Paolo, al ritorno, trova più d'un incredulo che vede in Paolo la mano delittuosa. . . Su consiglio di Lina, questi allora fugge e con un organetto vaga per le vie, colla sua disperazione, finchè Lina lo ritrova: il medico non era morto, trovato, guarito, ha detto esser vera la versione di Paolo; egli può ritornare! Ma Paolo scuote tristemente il capo: oramai egli s'è messo per la sua via segnata! E non ritornerà. Applausi al primo e al secondo atto; contrasti al terzo: questa la cronaca. Per la critica bisogna subito dire che il movimento iniziale era felicissimo ed il fine impostosi dal Salvaneschi di una nobile verità: non così i mezzi. Egli ha troppo calcato la mano su quella che voleva essere la sua tesi, togliendole così l'efficacia persuasiva. Ha introdotto troppi fatti di una gravità eccessiva quali moventi della conclusione: ed invece sono le piccole quotidiane insistenze che inducono alla *via segnata*. Ricorda il Salvaneschi, *es Lhannetons* di Brieux? Lá, in altro campo, con mezzi di minima efficacia, ma accumulati, si era riuscito a dimostrare una simile verità. Inoltre per sostenere una tale mancanza di libero arbitrio bisognava dare apertamente al protagonista una debolezza di carattere, una mancanza di volontà che Paolo ha di fatto, ma nessuno, dice che abbia, nella commedia. Lina poi è una banale figura di donna, assai manierata. L'inesperienza scenica trapela dovunque, in questi tre atti; ma insieme ne trapela l'ingegno scenico. Questa commedia, che, fatte le debite distanze, può assomigliare a qualche recente dramma irlandese di capitale importanza, è un primo passo: più lungo della gamba, ma questo non prova affatto che la gamba sia corta. Aspettiamo il secondo.

Il segreto; tre atti di **Henry Bernstein** – Bernstein è, nel suo genere, un re. È l'uomo che ordina ed al quale la folla obbedisce. È il padrone. E per quell'aureola che circonda sempre i vincitori, in qualunque modo abbiano conseguita la vittoria, nessuno degli altri oserebbe scuotere da sè quel giogo di ammirazione che dall'abitudine gli è imposta. Meraviglioso potere questo del dominatore, che se anche è messo a servizio di bassi ideali e di alto commercio, attira pur sempre l'attonita attenzione sulla persona che lo esplica. Bernstein infatti pur essendo un re, forse anzi per questo, non si è mai preoccupato di diventare un dio, si è sempre limitato al successo per il successo, si è sempre affannato, e con fortuna, di ottenere l'efficacia immediata e diretta, ed in luogo di commozioni profonde, è rimasto pago di suscitare entusiasmi superficiali e passeggieri, dipendenti più che altro da violente scosse di nervi. Dalla *Via più lunga* all'*Israel* egli è salito per gradi verso questa meta di applausi, e si è di altrettanto allontanato dalla semplicità e dall'arte; e, quando, per un caso incidentale, la fortuna è sembrata voltarglisi contro col *Dopo di me*, egli pronto l'ha racciuffata per i capelli e l'ha domata un'altra volta, imponendo all'ammirazione dei pubblici l'*Assalto*. Ora è la volta del *Segreto*. I suoi drammi a teatro non sono più discutibili; si applaudono, e niente altro. Il rapido congegno delle scene, la semplice, rudimentale psicologia dei personaggi, la logicità apparente dei mezzi scenici, il conflitto acuentesi ad ogni fin d'atto, ed esplicantesi con frasi che l'attore dovrà pronunciare urlando e ruggendo e l'attrice singhiozzando, impongono l'applauso incoscente, meccanico, ma necessario. Bernstein sa togliere al pubblico la facoltà di ragionare e quindi di giudicare, mediante la serrata costruzione del dialogo, interessante al punto da distogliere ogni altra cosa, facoltà critica compresa dalla mente dello spettatore. È, in altri termini, lo stesso procedimento che adoperano, nel loro campo, gli autori di *vaudevilles*, i quali conducono l'attenzione del pubblico attraverso un tale labirinto di complicazioni che non resta poi nè tempo nè voglia di far altro, se non divertirsi. Bernstein fu detto per questo il nuovo Sardou. E, sebbene le somiglianze non siano molto palesi, sono tuttavia sostanziali. Sardou oggi non si ascolta più con interesse; Bernstein, sì; ma questo accade solo perchè Bernstein ha applicato i procedimenti della maniera ai gusti del tempo, della moda: è cioè un Sardou riveduto e corretto, con una veste di quasi-psicologia, e con un rispetto maggiore, almeno apparente, della logica. Ma come quello è passato, anche questo passerà: tutte le cose che sulla moda si appoggiano e di essa si servono, con essa scompaiono. Ed in sostanza i mezzi ed il fine di Sardou e di Bernstein, sono gli stessi. Tutte quelle lodi di cui andava curvo il primo, si possono trasportare sulle spalle solide del secondo: ma anche gli stessi rimproveri. Quanto di biasimevole hanno le complicate violenze dei Kistemaekers e dei Niccodemi, deriva direttamente di qui. Quelli esagerando a poco a poco il genere, hanno scoperto tutta la miseria della macchina interna; Bernstein, più abile, è rimasto ancora vestito d'una veste che può sembrare l'Arte, coll'A. maiuscolo agli ingenui, ma che è invece l'Artifizio, nobile, dignitoso, pretenzioso, ma anche più subdolo e vile, perchè non si palesa, ma si maschera. E solo chi si faccia ad osservare queste creature così piene di vita, che Bernstein crea, e chi le sezioni potrà vedere come al posto del cuore che non hanno, abbiano invece un capace salvadanaio; ma questi, pur riconosciuta la mala fede dell'autore, andrebbe ancora la sera ad applaudirlo ed a versare la sua moneta in quel salvadanaio scoperto!.. Discutere quindi non è nè utile nè bello; bisogna accettare il fatto compiuto e l'uomo com'è, ed attendere pazientemente che la moda, evolvendosi, faccia dimenticare gli abiti a *paniers* e questi drammi *à succès*. Ma raccontiamo: una signora Gabriella Jeannelot non può sopportare la felicità altrui e si adopera in quanto può a guastarla; e, per quanto può, ci riesce. Una sua amica Enrichetta Horleur, vedova, ha un amante, Ponta Tulli: Gabriella fa sì che si separino e che, per il dolore di questa separazione, il signor Ponta Tulli venga rinchiuso in un manicomio. Ma la signora Enrichetta sposa il signor De Guenu: allora Gabriella rimette fra i piedi dei due sposi il liberato Ponta Tulli. Il marito di Gabriella ha una sorella che lo adora. Gabriella trova modo di far bisticciare anche questi due. Alla fine, sorpresa in flagrante, confessa al marito tutta la sua psicologia (il segreto) e il marito e tutti gli altri . . . . benificati, le perdonano, generosamente. Renato Simoni chiamava tutti questi personaggi, e giustamente, altrettant imbecilli, sul *Corriere della Sera*; tuttavia bisogna ricordare che Bernstein ha qui costruita una commedia a protagonista e che ha sacrificato tutte le figure circostanti per meglio delineare quella centrale di Gabriella Jeannelot. È costei sola, il dramma: ma in questa donna Bernstein voleva forse personificare lo spirito del male, lady Macbeth o Jago sotto vesti moderne? Certo quand'ella si confessa, dice che la felicità altrui non può sopportarla e che, per quanto senta un rimorso che tenta di placare colle opere di carità, bisogna che la turbi. Ora su questo tipo di donna è bene intenderci: o ella è fondamentalmente malvagia, Caliban che odia per invidia ogni bene altrui e tenta distruggerlo, ed allora gli effetti di questa sua malvagità sono meschini, frivoli, pettegoli: l'idea drammatica naufraga nella banalità, si rimpicciolisce, come scrive Domenico Oliva sul *Giornale d'Italia*, e si smarrisce. O ella è la donna moderna, che per mania d'intrigo, provoca piccoli scandali, si compiace, favorisce gli imbrogli altrui, mette quanto più può le amiche e gli amici nell'imbarazzo, ma se ciò è, questa umanità è contradetta dalla stessa confessione di Gabriella, che esalta ed esagera se stessa fino a rendere tragico chi non era finora che comico. Quindi ambiguità ed incertezza anche nell'autore nel creare questa persona,

volutamente originale. Per il che, se per due atti il dramma può essere rispettato, nel terzo, dove questa donna si confessa e perchè si confessa? Con tal carattere, Gabriella non doveva mai confessare, mai mentire, ancora, sempre, disperatamente, dove avviene una riconciliazione che è a dir poco grottesca, nel terzo, dico, avviene la scoperta del segreto, che è la mala fede non di Gabriella, ma dell'autore, signor Bernstein. Malgrado ciò, *Il segreto* piacque e fu lungamente replicato, dato a Roma al Valle il 28 maggio, ridato al Manzoni di Milano in novembre, ottenne caloroso consenso ai primi due atti: più debole plauso e contrastato al terzo, ma tenne lungamente il cartellone... L'esecuzione della compagnia Stabile del Manzoni fu accuratissima ed ammiratissima: Gabriella Jeannelot era Tina di Lorenzo che raccolse lodi meritate, per le difficoltà vinte e la efficace composizione della parte; tutti gli altri perfetti.

La croce: tre atti di L. Piergiovanni — È un lavoro che attesta eminenti qualità nell'autore e che in virtù di queste qualità fu molto applaudito a Torino, al Carignano, interpretato assai bene dalla Compagnia dei Grandi Spettacoli, la sera del 22 dicembre, perdonati così i difetti che pur vi sono, di giovanile inesperienza. Se tutti nella vita, portano la propria croce, Laura Donadoni ne ha una pesantissima: il marito imponendole il giogo della sua brutale violenza, l'ha costretta a darsi ad un uomo ch'ella disprezza ... Per conto proprio l'on. Dandolo, vive in concubinato con tal signora Danti che ha una figlia Nella. Di costei, fanciulla capricciosa e volubile, s'innamora Aldo il figlio dell'on. Dandolo, e vorrebbe sposarla. Si oppone Laura a questo matrimonio, lo favorisce il marito. Trovatesi di nuovo in conflitto le volontà del carnefice e della martire, giunge l'eco della disputa al figlio, che, scoperta la verità, abbandona il padre per vivere colla madre, suo unico affetto puro. Vivacità di contrasti dunque, drammatici sempre espressi qua e là con un legame insufficiente, e con soverchia imperizia tecnica. La violenza di alcune scene è attutita senza che questo sia fatto per nobiltà d'arte soltanto; i passaggi psicologici sono qua e là troppo rapidi e troppo complicata anche la vicenda che si trova su un antefatto raccontato al prim'atto in alcune scene sbiadite e nebulose. Ma l'organismo, lo scheletro della commedia è robusto e, se anche manca qua e là di trame, rimane direttamente in piedi. Infatti gli applausi al secondo e al terz'atto furono abbondanti, anche per il pensiero dominante il lavoro, nobile ed elevato. Il Piergiovanni può far molto, su queste solide basi, e fu quindi giusto e simpatico l'incoraggiamento del pubblico.

La via del commercio: quattro atti di **Decourcelle e Maurel**. — Arrivata d'oltralpe con grande rapidità, con altrettanta fu condannata dal pubblico dell'Olimpia la sera del 23 ottobre. Questa commedia lunga, prolissa, noiosa, sciocca, ecc. è stata fatta per una signora, la protagonista, Caterina, che nel punto di commettere il prammatico adulterio, è avvisata con una lettera anonima del pericolo di una sorpresa che il marito e la suocera le faranno. L'adulterio non si fa più e come Caterina sa che la lettera era stata scritta dal marito, commossa da tanta bontà, ritorna fra le sue braccia. Monotona la cosa, artificiosi i mezzi, scialbo il dialogo, puerile la psicologia di questa donna, sorella minore, in fasce, di *Madame Bovary*. Il pubblico scosso un momento dalla recitazione della Zucchini Majone che si fece applaudire a scena aperta al secondo atto, ritornò alla sua mira ed alla fine, protestò. La commedia non meritava di più.

I fratelli Karamazov: cinque atti di **Jacques Cateau e Jean Cronie**. — In cinque atti i due autori francesi hanno sceneggiato il fosco romanzo del Dostojewski e quanto di bello aveva quel romanzo ha bastato a sostenere anche questo dramma. Un'atmosfera grigia ma misteriosa (ed il mistero ravviva sempre l'interesse), un efficace quadro d'ambiente, una ricostruzione volitiva di tipi, la degenerazione impressionante di tutta quella famiglia, hanno interessato ancora il pubblico, e quello delle platee, così che i cinque atti, a Torino il 21 ottobre, furono ascoltati con attenzione ed applauditi assai, forse anche per l'interpretazione perfetta della compagnia Talli, per Melato, Giovannini. Quanto valore artistico abbiano questi lavori teatrali desunti da romanzi è problematico asserire, perchè una mediocre abilità tecnica ed una sufficiente scelta degli episodi significativi e centrali bastano alla compilazione del dramma: certo è che, ascoltandolo, un desiderio si prova sempre acutissimo, quello di leggere l'opera da cui la cosa fu tratta, perchè ciascuno che goda della parte, vuole subito il tutto. Il padre Karamazov, degenerato, il mistico Alexis, il violento Dristri, il filosofo Ivan, il bastardo feroce Smedialev, appaiono in questo dramma quasi a richiamare l'attenzione su quell'altra loro vita vera. Ciò solo è però titolo sufficente di lode per gli autori dell'opera di teatro: far conoscere il genio del Dostojewski, poichè non possono il loro.

La capanna e il tuo cuore; tre atti di **Giuseppe Adami**. — È una tenue favola svolta in tre atti con abbondanza di spirito, con garbo di sceneggiatura, con felice scelta dei particolari; è la commedia di un autore arrivato e provetto dove l'abilità tecnica si mescola con qualità di osservazione e di eleganza. Il pubblico milanese, raccoltosi foltissimo all'Olimpia la sera del 10 settembre, gustò tutti questi pregi, riconobbe la vitalità dell'opera attraverso l'esecuzione della compagnia Talli, e decretò un successo che si replicò consecutivamente uguale per dieci sere, e che si ripetè a Torino e dovunque la brillante commedia fu rappresentata. Il trionfo è pie-

namente meritato perchè *La capanna e il tuo cuore*, se non ha pretese di profondità, ma anzi qualche volta sembra riconnettersi alle antiche commedie-proverbi in martelliani, ha una sua semplice grazia fatta di onestà, una squisita fattura, un dialogo saporoso, scintillante, uno svolgimento piano e sempre interessante: è il tipo della commedia comica sentimentale, quale ora domina nel gusto dei pubblici. Elena, la protagonista, è una giovane e vedova signora che ospita nella sua villa alcuni pretendenti alla sua bella mano: anzi ex-pretendenti. Costoro, Ippolito, Alberto, Remigio e Tomaso, come hanno visto che ottenere quanto speravano era loro impossibile, hanno deciso un fatto d'alleanza intorno alla preda, di salvaguardarla cioè dalle altrui insidie e di impedire che altri venga a sollecitare quanto essi oramai hanno disperato di ottenere. Questa guardia del corpo si è suddivisa le mansioni di casa, e così in bella pace passa il tempo; ma . . . (ecco il ma!) con Elena c'è un'amica sua, Adriana, la quale accetta un appuntamento la sera, con Alberto, il più irresistibile dei quattro. E del convegno sente Elena, che all'ora indicata si trova al posto dell'amica per mandar tutto a monte. Senonchè Alberto interpreta come prova di gelosia e quindi d'amore la mossa di Elena e, subito dimentico di Adriana che era solo uno svago suggerito dalla castità, si slancia alla conquista della padrona di casa: questa sembra cedere: sotto la cenere qualche brace arde, ma bisogna ravvivare il fuoco: Alberto lo ravviva, ed Elena gli cade fra le braccia. Ma l'indomani Elena, pentita, svela tutto agli amici, tradisce il mancatore di parola, e, di se stessa, dice che aveva fatto ... per prova. Alberto, innamorato, è inferocito ed investe Elena in una scena decisiva che a poco a poco si fa rosea ed ambedue finiscono col dire la verità e tendersi la mano: si sposeranno. Indignati gli amici abbandonano la coppia infedele. Essi però sono felici: che importano gli amici? La capanna e il tuo cuore! Ahimè, no. La cosa non va bene affatto dopo che gli amici li hanno abbandonati: la noia s'insinua tra loro e melanconicamente ciascuno per proprio conto, riconosce che anche la felicità, se non c'è qualcuno che la ammiri o che la invidi, non è più felicità. Non si confessano tal pensiero ma, separatamente; che scrivono agli amici di tornare; e questi, che avevano resistito ne loro disprezzo indignato, tornano. Ma non avevano ricevuto le lettere: eran tornati... spontaneamente! L'amenità di questo finale che ha un po' dell'artificioso, ma che illumina tutta la commedia nel suo significato dà il tono generale: ora ironico, ora scherzoso, ora sentimentale, sempre agile, disinvolto, pieno di piccole impressioni e di delicate sfumature. È un ricamo fatto di grazia e di minuzia. È una commedia schiettamente italiana, dove se non sono dipinti tipi, è però dipinta tutta la favola con un garbo personale e simpatico. Ascoltando, l'anima si riposa, si rasserena e gode di questo fiore, fiorito fra tanta erba ed a Giuseppe Adami va la riconoscenza e l'aspettazione che altri ce ne doni di altrettanto profumo.

Nota. — Non ho esaminato in questo elenco di novità quelle dialettali, poichè in questo primo anno fu convenuto escludere il teatro dialettale da questo annuario, quando il prossimo anno avrà il dovuto suo posto; quelle altre recitate da filodrammatici, in recite di beneficenza; gli atti unici di alcune sale di mediocre importanza ed alcuni altri lavori che per l'infelice loro esito o per la banalità della loro sostanza o per la puerilità dei loro autori basterà siano fugacemente accennati: tali *La follia di Fazio*, di Enrico Fattori che cadde a Casalmurano. *Bardelys il magnifico*, un'avventurosa commedia tradotta dall'inglese e rappresentata con esito popolare dalla compagnia Sansoldo al Manzoni di Roma; *Antonello de Valle*, dramma in versi di F. Curcioli, che la compagnia dei Grandi spettacoli diede a Bari, *La vedovella* di Ferruccio Stazi che piacque abbastanza a Livorno; *Nel bosco* di Sanfelice e *I ragazzi* di L. Nepoty che malgrado l'interpretazione di Emma Gramatica trovarono dovunque giustizia sommaria, *L'epilogo* di Emanuele Orano, recitato a Bari con cattivo esito; *Una vocazione* di Nino d'Aspe, un atto caduto a Roma; *La sveglia*, un altro mediocre atto della signora Manona de Capitani, applaudito a Milano; *Il padre putativo*, una sciocca commedia inglese (possibile che si traducano dall'inglese solo le cose sciocche?), di Margherita Mayo che ebbe un esito pessimo al Kursaal di Milano. Questa la zavorra di quest'anno le cui conclusioni artistiche si possono leggere e vedere nell'articolo seguente.

Appunti statistici.

Il 1913, ha visto, salvo possibili errori ma di non capitale importanza. la rappresentazione di 162 commedie nuove in Italia, delle quali 11 ebbero un successo ottimo, 47 buono, 62 mediocre e 42 pessimo. Come si vede la preponderanza è per la mediocrità che occupa il 37-48 % della produzione: delle 11 applaudite senza restrizioni 2 sono tradotte dal francese, *I sentieri della virtù* di de Flers e Caillavet (il cui esito, solamente di Roma, non ha un'importanza decisiva) e *La presidentessa* di Hennequin e Veber. Delle altre 9, 4 sono dialettali tra le quali primeggia *La cupola,* commedia storica in dialetto fiorentino di Augusto Novelli. Seguono *Bezi e basi* di Fraccaroli e Adami, due nomi in questo stesso anno illustratisi partitamente con due successi ottimi e personali, e *El signor padron* di Alfredo Testoni. Cinque commedie di autori italiani, scritte in italiano, hanno avuto l'onore di egual trionfo: *La porta chiusa* di Marco Praga, per il successo della quale va giustamente considerato il contributo della fama dell'autore che servì a lanciare e sostenere la commedia dovunque; due commedie di Sabatino Lopez, il *Terzo marito* ed *Il viluppo* , la quale ultima per esser stata rappresentata solo in fin d'anno non si può sapere se il suo trionfo seguirà costantemente, ma certo il calore delle accoglienze fattele al Manzoni di Milano non può non ripetersi dovunque. Ed infine *La foglia di fico* di Arnaldo Fraccaroli, brillante commedia spumosa, e *La capanna ed il tuo cuore* di Giuseppe Adami, del pari gaia, ma di più fine sostanza e di più delicato ricamo. Riassumendo, tolta *La porta chiusa* e *Il viluppo*, gli altri nove lavori applauditissimi sono di carattere comico: nessun esempio di deliri per drammi violenti, quale *La fiammata,* o di ammirazioni intellettuali per opere di sana umanità, quali *La marcia nuziale*. I tentativi in questo senso fatti dagli autori più in voga non ha trovato quest'anno alcun favore: Bernstein, Bataille, Niccodemi. Kinstemaekers trovarono fra noi le più glaciali accoglienze. È stata ancora la *pochade* che ha mantenuto il prestigio del successo francese in Italia; ma i nostri pubblici hanno dimostrato chiaramente di orientarsi a preferenza verso la commedia seria, senza eccessive licenze, con qualche punta d'ironia qua e là, e di sentimento. La fortuna del *Terzo marito*, della *Capanna e il tuo cuore,* della *Foglia di fico* è dovuta forse più che ai loro meriti, al genere loro. Ancora non bisogna dimenticare una non debole corrente di drammi avventurosi ed un loro favore abbastanza sfacciatamente incontrato. Le repliche del *Cavaliere mascherato* non sarebbero prove di un nostro progresso intellettuale. Ma consideriamo, per ora, questo avvenimento come fenomeno particolare e non diamogli importanza eccessiva, chè altrimenti troppo male dovremmo concludere. Vediamo invece il teatro nazionale. Sulle 162 novità, datesi in Italia, 110 sono di penna italiana, 52 di penna straniera; un numero quindi che a tutta prima può parere consolante. Ma chi osservi il quadro grafico che segue, sentirà indebolirsi questa soddisfazione: non per

gli esiti loro, che come vedremo non sono poi lacrimevoli, sì bene perchè i nostri autori (parlo dei molti *nuovi*) hanno dovuto trovar accoglienza presso compagnie di secondaria importanza od in città di provincia, ottenendo quindi un giudizio poco autorevole e spesso sbagliato, mentre le 52 traduzioni hanno avuto l'ospitalità delle nostre migliori compagnie e dei nostri teatri migliori. A che diritto ciò? Le traduzioni hanno corrisposto alle speranze in misura del 4%; i lavori italiani, in misura del 9%. Non è quindi nè logico nè commerciale questo domicilio coatto cui si confinano le opere nostre. Una di queste, *La vergine dell'Antella* ha avuto un successo splendido a Roma, ma l'essere data dalla compagnia Maieroni non le procurò nemmeno la critica del *Giornale di Italia,* ed io non potei, per la stessa ragione, annoverarla fra gli ottimi successi . . . . Numero grande di produzione, ma grande sfiducia anche da parte del pubblico per questo nostro teatro nazionale. Ebbene, parlino i fatti. Commercialmente, la Francia ci ha dato quest'anno *La presidentessa,* unico lavoro di cassetta; l'Italia, *La cupola,* lavoro dialettale, ma nostro fin nelle radici, dove il trionfale esito, anche finanziario, va congiunto colla sana arte espressavi, che nel lavoro francese è assente. Oltre a ciò, se pur hanno taciuto nel 1913 alcuni nostri maggiori, primo Roberto Bracco, abbiamo avuto, come vedemmo, 11 ottimi successi e, per completare la statistica, dirò che, di queste 110 produzioni, 71 sono state scritte in testo italiano, 32 in dialetto e 7 in versi. Fra tutte, avemmo solo 20 fiaschi completi, 2 dialettali e 18 italiani; il teatro straniero su 52 produzioni ha 22 fiaschi completi: *una doppia proporzione.* Noi abbiamo maggior numero di mediocrità; ma abbiamo anche maggior gioventù che produce; e la mediocrità d'oggi può essere la forza di domani. Sia di prova uno specchietto grafico:

		Ottimo	Buono	Mediocre	Pessimo
Teatro nazionale	testo ital. .	5 (7,0 %)	19 (26,6 %)	29 (40,6 %)	18 (25,7 %)
	dialett. . .	4 (12,4 %)	12 (37,2 %)	14 (43,4 %)	2 (6,2 %)
	versi ital. .	—	4 (56,8 %)	3 (42,7 %)	
	Totale	9 (8,4 %)	33 (29,99 %)	46 (41,8 %)	20 (18,1 %)

E paragoniamolo al corrispondente specchietto del teatro straniero

Ottimo	Buono	Mediocre	Pessimo
(3,8 %)	12 (23 %)	16 (30,7 %)	22 (42,2 %)

la categoria « pessimo » è raddoppiata nella percentuale straniera, mentre è dimezzata quella « ottimo ». Queste cifre mi sembrano abbastanza eloquenti.

Si può opporre che il pubblico dei grandi teatri e delle grandi città sia più severo di quello provinciale e che da ciò può essere causata la pessima percentuale dei lavori stranieri. A questo si può rispondere che alla severità del pubblico corrisponde sempre una migliore interpretazione, che raramente si ha in provincia: quindi i vantaggi e gli svantaggi si ripartiscono equamente e non c'è nessuna ragione per credere migliori i lavori stranieri, quasi sempre mal tradotti, di quelli indigeni. Bisognerebbe anche far intendere al pubblico ed alla critica come, per quanto sorella, l'anima francese non è in tutto simile a quella italiana; da ciò nascono alcune differenze sostanziali di giudizi, tra Parigi e l'Italia. Non dovrebbe

cioè bastare la notizia di un successo francese per giustificare una immediata traduzione italiana e rappresentazione: bisognerebbe aver riguardo alla natura dell'opera applaudita, alle sue qualità artistiche ed a quelle formali, di dialogo e d'ambiente, che nella traduzione andranno perdute o saranno incomprese. Bisogna aver riguardo inoltre alla interpretazione (in Francia molti lavori sono scritti su misura per un dato interprete) che, non potendo esser simile tra noi, tutto il lavoro ne scapiterebbe; bisogna infine aver riguardo al teatro dove il lavoro fu rappresentato. Parigi è la sola città che importi artisticamente, della Francia, ed ha un infinito numero di teatri, in ciascuno dei quali trova sua sede un genere differente d'arte. Tra noi la cosa è diversa: dovendosi ripartire tra Milano, Genova, Torino, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e Palermo, nove città, le nostre compagnie devono avere un repertorio variato, ma omogeneo, cioè senza eccessive differenze di genere. Alcuni sbalzi improvvisi davanti a pubblici impreparati possono produrre giudizi eccessivi ed errati. Tutto questo dovrebbe essere nella mente dell'importatore oculato ed intelligente. Ma intelligenza ed importazione per ora non sembrano poter andare insieme. Nel teatro nazionale osserverò come i lavori dialettali e quelli in versi abbiano le migliori statistiche; per i primi ciò dipende dal genere loro più vicino al pubblico e quindi facilmente lodato, per i secondi vale la ragione opposta: il verso li allontana dal pubblico in modo che raramente questo si permette un giudizio netto e definitivo. D'altronde i lavori in versi sono ridotti assai di numero. I 32 dialettali sono così suddivisi: 14 veneti, 5 fiorentini, 5 siciliani, 3 napoletani, 3 bolognesi, 1 romanesco ed 1 piemontese. Il teatro dialettale veneto grazie a Benini e a Zago mantiene sempre l'antico splendore: gli altri son ora validamente appoggiati rispettivamente dalle compagnie Niccoli, Grasso, Magnetti . . . Certo questo teatro è una forza italiana, ed una gloria: se quest'anno fu trascurato in questo volume ciò è solo per potergli concedere il prossimo anno il dovuto posto d'onore. Passando al teatro straniero, noi vediamo subito uno squilibrio enorme: su 52 produzioni 41 sono francesi, cioè quasi il 79 %, come se la Francia avesse nel mondo questa preponderanza o questo privilegio. Ciò è dato da una mancanza di cultura da parte dei nostri capicomici; per semplificare il loro dovere essi si rivolgono a Parigi, mercato teatrale del mondo. Ma essi fingono così di non sapere come Parigi, città *chauvinista* per eccellenza, sbarri la via alla produzione straniera ed accade così che scendano in Italia barbare cose solo perchè nate nei teatri parigini e non sospettiamo nemmeno l'esistenza di una arte russa, tedesca, spagnuola, inglese. A questa deficenza di metodo occorrerebbe un riparo, ma chi se ne vuol occupare? Tutto proseguirà come ora prosegue . . . Oltre ai 41 lavori francesi, ne abbiamo avuti 5 inglesi, 3 tedeschi, 2 spagnuoli ed 1 russo. A ciò si è limitata la nostra cultura teatrale internazionale. Se una mente superiormente direttiva potesse disciplinare con sapienza tutta questa materia, le cifre suesposte andrebbero completamente rovesciate: e, nel campo di 162 novità annue, si potrebbe davvero migliorare la cultura, il gusto, e con tal sangue nuovo l'arte nazionale. Per i femministi noterò che le donne concorsero al teatro con 10 lavori, una proporzione del 6, 1 %. È poco; ed è meno ancora quando si noti che di tali 10 lavori (5 in italiano, 4 in dialetto, ed 1 tradotto), nessuno ebbe esito ottimo, nè buono: 8 mediocre e 2 pessimo. Per ora il teatro, come il fondamento, sembra chiuso all'attività femminile. Ed ecco, infine, l'elenco, per ordine di data di queste 162 nuove produzioni:

	Titolo della commedia	Atti	Autore	Natura
1	*Mollie*	3	Antony Warton	trad. dall'inglese
2	*Il coraggio*	1	Augusto Novelli	dial. fiorentino
3	*La cuculiata*	3	Mario Valli	» »
4	*Goethe a Roma*	4	Augusto Jandolo	testo italiano
5	*La follia di Fazio*	3	Enrico Fattori	» »
6	*Chi è causa del suo male...*	3	Augusto Novelli	dial. fiorentino
7	*El concorso de beleza*	2	Ricchetti e Boscolo	» veneto
8	*Il terzo marito*	3	Sabatino Lopez	testo italiano
9	*Savonarola*	5	D'Amico e Rosso	versi italiani
10	*Co sonava la marangona*	1	Enrica Barzilai	dial. veneto
11	*El giudizio de Paride*	3	Giovanni Cenzato	» »
12	*La vedetta*	1	Ferruccio Stazi	testo italiano
13	*Bardelys il magnifico*	5	Hamilton e Sabatin	trad. dall'inglese
14	*La porta chiusa*	3	Marco Praga	testo italiano
15	*Nel bosco*	3	G. Santelice	» »
16	*I ragazzi*	3	L. Nepoty	trad. dal francese
17	*La cupola*	4	Augusto Novelli	dial. fiorentino
18	*Le vie della salute*	3	E. A. Butti	testo italiano
19	*Scrupoli*	3	Piero Vertua	» »
20	*La presidentessa*	3	Hennequin e Veber	trad. dal francese
21	*Tornemo a scominciar*	2	Guido Vivante	dial. veneto
22	*Una vocazione*	1	Nino d'Aspe	testo italiano
23	*L'abito verde*	4	De Flers e Caillavet	trad. dal francese
24	*Intorno al lume*	3	Tom. Monicelli	testo itaiano
25	*L'idea di Francesca*	3	P. Gavault	trad. dal francese
26	*Ragnatele d'amore*	2	Fratelli Quintero	trad. dallo spagnuolo
27	*Agrippina minore*	2	Pelaez d'Avoine	testo italiano
28	*La commedia della donna muta*	2	Anatole France	trad. dal francese
29	*Congiunti*	3	Alfredo Mascariello	testo italiano
30	*La fattoria*	1	Augusto Jandolo	» »
31	*Una tragedia fiorentina*	1	Oscar Wilde	trad. dall'inglese
32	*Le vie dell'Oceano*	3	Enrico Corradini	testo italiano
33	*Il colpo di stato*	3	Vaucaire e Goldelys	trad. dal francese
34	*L'imboscata*	4	H. Kistemaekers	» » »
35	*Cesare Borgia*	3	Ettore Moschino	versi italiani
36	*Il gallo della checca*	3	Alfredo Testoni	testo italiano
37	*'l pi fort*	3	Carlo Zunini	dial. piemontese
38	*La vita forte*	3	Egisto Olivieri	testo italiano
39	*Le illuminatrici*	4	Maurice Donnay	trad. dal francese
40	*La Gorgona*	4	Sem Benelli	versi italiani
41	*Gli astri*	3	H. Bataille	trad. dal francese
42	*'sta vita nostra*	3	Carlo Netti	dial. napoletano
43	*Una sera*	3	M. Sergine	trad. dal francese
44	*Servire*	2	H. Lavedan	» » »
45	*Il parafulmine*	3	Mouezy-Eon e Nancey	» » »
46	*Sopra ogni bene*	3	Valentino Soldani	testo italiano
47	*Nerone*	4	G. Bonaspetti	» »
48	*Il mercante di sogni*	3	Larivière	trad. dal francese
49	*L'adulterio di Ninetta*	1	Archita Valente	testo italiano
50	*La sveglia*	1	Massara-de Capitani	» »
51	*Le protettrici*	1	Guido Ruberti	» »
52	*La ferita*	3	H. Kistemaekers	trad. dal francese
53	*Lo strappo*	3	Eman. Castelbarco	testo italiano
54	*La gabbia aperta*	3	C. Bourdet	trad. dal francese
55	*Madame Tallien*	6	Sardon e Moreau	» » »

Data della 1ª rappresent.	Teatro	Città	Compagnia che la recitò	Esito
3 gennaio	Filodrammatici	Milano	Emma Gramatica	Buono
4 »	Alfieri	Firenze	Andrea Niccoli	»
7 »	»	»	» »	Pessimo
7 »	Argentina	Roma	Stabile romana	Buono
8 »	Sociale	Casalmurano	Dante Mazzeranghi	Mediocre
10 »	Alfieri	Firenze	Andrea Niccoli	Buono
13 »	Garibaldi	Padova	Emilio Zago	»
14 »	Manzoni	Milano	Stabile milanese	Ottimo
17 »	Argentina	Roma	» romana	Mediocre
17 »	Fenice	Trieste	Ferruccio Benini	»
17 »	Garibaldi	Padova	Emilio Zago	Buono
17 »	Kursaal	Livorno	Giovanni Zannini	»
18 »	Manzoni	Roma	Sansoldo	»
24 »	»	Milano	Stabile milanese	Ottimo
3 febbraio	Filodrammatici	»	Emma Gramatica	Pessimo
4 »	»	»	» »	»
8 »	Alfieri	Torino	Andrea Niccoli	Ottimo
18 »	Paganini	Genova	Palmarini-Grassi	Buono
19 »	Olimpia	Milano	Amedeo Chiantoni	Pessimo
21 »	Sannazzaro	Napoli	Gandusio-Borelli-Piperno	Ottimo
21 »	Verdi	Bologna	Emilio Zago	Mediocre
21 »	Argentina	Roma	Stabile romana	»
21 »	Goldoni	Venezia	Calabresi, Ferrero, Sabbatini	»
24 »	Argentina	Roma	Stabile romana	Pessimo
24 »	Fiorentini	Napoli	Emma Gramatica	»
24 »	Paganini	Genova	Palmarini-Grassi	Mediocre
25 »	Lirico	Milano	Grandi spettacoli	Buono
25 »	»	»	» »	»
26 »	Paisiello	Lecce	Teresa Mariani	»
27 »	»	»	» »	Mediocre
1 marzo	Lirico	Milano	Grandi spettacoli	»
5 »	Margherita	Genova	Gustavo Salvini	Pessimo
5 »	Carignano	Torino	Talli-Melato-Giovannini	»
7 »	Manzoni	Milano	Stabile milanese	Buono
7 »	Fiorentini	Napoli	Emma Gramatica	»
10 »	Carignano	Torino	Talli-Melato-Giovannini	Mediocre
10 »	Rossini	»	Compagnia piemontese	»
11 »	Fiorentini	Napoli	Emma Gramatica	Buono
14 »	Sannazzaro	»	Gandusio-Borelli-Piperno	Mediocre
14 »	Rossetti	Trieste	Grandi spettacoli	Buono
15 »	Manzoni	Milano	Stabile milanese	Mediocre
17 »	Verdi	Bologna	Adel. Magnetti	»
18 »	Olimpia	Milano	Amedeo Chiantoni	Pessimo
19 »	Paganini	Genova	Alfr.-de Sanctis	Mediocre
22 »	Valle	Roma	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	»
26 »	Argentina	»	Stabile romana	»
28 »	Morlacchi	Perugia	Fumagalli	»
29 »	Nazionale	Roma	Teresa Mariani	Buono
30 »	Argentina	»	Stabile romana	Pessimo
31 »	Olimpia	Milano	Palmarini, Grassi	Mediocre
1 aprile	Valle	Roma	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	Pessimo
2 »	Nazionale	»	Teresa Mariani	»
3 »	Olimpia	Milano	Palmarini, Grassi	»
21 »	Manzoni	»	Talli-Melato-Giovannini	Mediocre
25 »	Lirico	»	Gandusio-Borelli-Piperno	Pessimo

	Titolo della comedia	Atti	Autore	Natura
56	*Il debito*	3	E. A. Berta	testo italiano
57	*Trasteverini e Monticiani*	3	Orazio Giustiniani	dial. romanesco
58	*I quadri*	2	Dom. Varagnolo	» veneto
59	*Un'avventura*	3	G. Bianchini	testo italiano
60	*La foglia di fico*	3	Arn. Fraccaroli	» »
61	*La sposa segreta*	3	Giov. Cenzato	dial. veneto
62	*Le furberie di Arlecchino*	3	Luigi Rasi	testo italiano
63	*Il successore*	3	G. Bonaspetti	» »
64	*Antonello di Valle*	4	F. Crucioli	versi italiani
65	*San Marco*	3	Amelia Rosselli	dial. veneto
66	*Il signor conte è servito*	1	Licurgo Tioli	testo italiano
67	*Maggiolata*	1	» »	» »
68	*La pecora*	1	» »	» »
69	*Il segreto*	3	H. Bernstein	trad. dal francese
70	*In castigo*	1	Ruffo di Calabria	testo italiano
71	*Il cane di Terranova*	3	Enrico Aresca	» »
72	*La coda dell'ermellino*	3	Raoul Mori	» »
73	*Il minchione*	3	L. Fulda	trad. dal tedesco
74	*Un'intervista*	1	Arn. Fraccaroli	testo italiano
75	*Gli emigrati*	3	M. M. Martini	» »
76	*Chrysis*	4	B. Arnaboldi	versi italiani
77	*Un affare d'oro*	3	Gerbidon	trad. dal francese
78	*Il cavaliere mascherato*	6	Armont e Monoussi	» » »
79	*Il buon ritiro*	3	Gaudrey e Clerc	» » »
80	*La chiamata al telefono*	3	Gavault e Berr	» » »
81	*L'affascinatrice*	3	Roux e Sergine	» » »
82	*Come egli mentì al marito di lei*	1	G. B. Shaw	» dall'inglese
83	*Lo scrupolo*	3	C. Giorgeri Contri	testo italiano
84	*La provinciale*	3	Oreste Poggio	» »
85	*Piccolo Faust*	1	Gian. Bistolfi	» »
86	*La torre di pietra*	1	Cam. Antona Traversi	» »
87	*Carambola*	1	Pio Vangi	» »
88	*El moroso de la serva*	3	Gius. Bevilacqua	dial. veneto
89	*Due ladri*	1	Maria Carutti	testo italiano
90	*La madre*	1	Enrico Boni	» »
91	*L'ultima*	1	Salvatore Aponte	» »
92	*L'uomo che assassinò*	4	Pierre Frondaie	trad. dal francese
93	*Bianchina*	3	E. Brieux	» » »
94	*Elena Ardouin*	5	Alfredo Capus	» » »
95	*I sentieri della virtù*	3	De Flers e Caillavet	» » »
96	*Bezi e basi*	3	Fraccaroli e Adami	dial. veneto
97	*Il padre putativo*	3	Margherita Mayo	trad. dall'inglese
98	*Apriamo la finestra*	1	Don Yosè Alcevedas	testo italiano
99	*Natale comico*	1	Augusto Jandolo	» »
100	*L'eredità della zia Nena*	1	Carmelita Mezzanti	dial. fiorentino
101	*La Zanze*	3	Fratelli Quintero	trad. dallo spagnolo
102	*La capanna e il tuo cuore*	3	Giuseppe Adami	testo italiano
103	*Elettricità*	1	F. T. Marinetti	» »
104	*Santa Fede*	3	Valentino Soldani	» »
105	*Dopo la preson*	1	Enrica Barzilai	dial. veneto
106	*Barunati*	3	G. Fazio	» siciliano
107	*La felicità degli altri*	3	Luigi Michelotti	testo italiano
108	*I zogeli de la Madona*	3	G. Nicolazza	dial. veneto
109	*Il letterato Vincenzo*	1	Umberto Saba	testo italiano
110	*Il buon giudice*	1	Cam. Antona	»

Data della 1ª rappresent.	Teatro	Città	Compagnia che la recitò	Esito
25 aprile	Alfieri	Torino	Amedeo Chiantoni	Pessimo
26 »	Olimpia	Milano	Gastone Monaldi	Mediocre
26 »	Goldoni	Venezia	Ferruccio Benini	»
28 »	Margherita	Genova	Reiter, Carini	»
28 »	Fiorentini	Napoli	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	Ottimo
7 maggio	Trianon	Torino	Emilio Zago	Mediocre
7 »	Argentina	Roma	Compagnia delle maschere	Buono
13 »	Corso	Padova	Teresa Mariani	»
16 »	Petruzzelli	Bari	Grandi Spettacoli	Mediocre
19 »	Manzoni	Milano	Ferruccio Benini	»
25 »	Politeama	Tripoli	De Marco, Almirante	Buono
25 »	»	»	» » »	»
25 »	»	»	» » »	»
27 »	Valle	Roma	Stabile milanese	Mediocre
29 »	Fiorentini	Napoli	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	»
29 »	Garibaldi	Padova	Palmarini, Grassi	»
30 »	Fiorentini	Napoli	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	»
31 »	Garibaldi	Padova	Palmarini, Grassi	Pessimo
31 »	Valle	Roma	Stabile milanese	Mediocre
2 giugno	Nazionale	»	Talli-Melato-Giovannini	»
2 »	Sociale	Brescia	Fumagalli	»
3 »	Alfieri	Torino	Calabresi-Sabbatini-Ferrero	Pessimo
9 »	»	»	» » »	Buono
12 »	Kursaal Diana	Milano	Gandusio-Borelli-Piperno	Pessimo
17 »	Olimpia	»	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	Mediocre
28 »	»	»	» » » »	Pessimo
29 »	Sala Umberto I	Roma	Almirante, Vassallo	Buono
8 luglio	Olimpia	Milano	Gandusio-Borelli-Piperno	Mediocre
26 »	»	»	Calabresi-Sabbatini Ferrero	Pessimo
1 agosto	Sala Umberto I	Roma	Almirante, Vassallo	»
1 »	» » »	»	» »	Mediocre
1 »	» » »	»	» »	»
5 »	Fenice	Trieste	Vittorio Bratti	»
8 »	Sala Umberto I	Roma	Almirante, Vassallo	»
8 »	» » »	»	» »	Buono
8 »	» » »	»	» »	Mediocre
13 »	Olimpia	Milano	Talli Melato Giovannini	Pessimo
22 »	Argentina	Roma	Stabile romana	Mediocre
22 »	Kursaal Diana	Milano	Reiter, Carini	»
24 »	Argentina	Roma	Stabile romana	Ottimo
25 »	Chiarella	Torino	Ferruccio Benini	»
25 »	Kursaal Diana	Milano	Reiter, Carini	Pessimo
26 »	Olimpia	»	Talli-Melato-Giovannini	»
3 settembre	Argentina	Roma	Stabile romana	Mediocre
4 »	Sociale	Viareggio	Andrea Niccoli	»
7 »	Argentina	Roma	Stabile romana	»
10 »	Olimpia	Milano	Talli-Melato Giovannini	Ottimo
10 »	Garibaldi	Palermo	Grandi spettacoli	Pessimo
14 »	Manzoni	Roma	Achille Majeroni	Buono
16 »	Bellini	Trieste	Teatro minimo	Mediocre
21 »	Verdi	Milano	Marin. Bragaglia	»
22 »	Carignano	Torino	Palmarini, Grassi	»
22 »	Fenice	Trieste	Teatro minimo	Pessimo
22 »	»	»	» »	Mediocre
22 »	»	»	» »	Buono

	Titolo della commedia	Atti	Autore	Natura
111	*L'aquila del vespro*	3	Fed. de Maria	versi italiani
112	*Il governatore*	3	Leo Birinski	trad. dal russo
113	*Una rettifica*	1	Fel. Gilardini	testo italiano
114	*Due che s'amano*	3	Silvio Zambaldi	» »
115	*Sorrana*	3	Donna Paola	» »
116	*L'onore delle armi*	3	Hennequin	trad. dal francese
117	*Furastera*	3	Wash. Borg.	dial. napoletano
118	*La vergine dell'Antella*	3	A. M. Tirabassi	versi italiani
119	*Quando suona la diana*	4	Jeus Viborg	trad. dal tedesco
120	*La zia di Toto*	4	Baschieri Salvadori	testo italiano
121	*Il punto nero*	3	Kadelburg e Presber	trad. dal tedesco
122	*Una giornata di Benvenuto Cellini*	1		testo italiano
123	*Scongiura*	3	A. de Giovanni	dial. siciliano
124	*I fratelli Karamazov*	5	Capeau e Crorie	trad. dal francese
125	*La via del commercio*	4	Decourcelle e Maurel	» » »
126	*Ultimo raggio*	1	Villani-De Renzis	testo italiano
127	*Le nozze di radio*	3	Dante Signorini	» »
128	*Latitante*	3	G. Fazio	dial. siciliano
129	*La via segnata*	3	Nino Salvaneschi	testo italiano
130	*L'istinto*	3	H. Kistemaekers	trad. dal francese
131	*L'automobilista*	3	Tristan Bernard	» » »
132	*Il medico delle anime*	3	Alessandro Varaldo	testo italiano
133	*I milioni in balanza*	3	Ricchetti e Boscolo	dial. veneto
134	*Sull'orlo*	1	C. Merlini	testo italiano
135	*Islam*	3	Umberto Ronci	» »
136	*Il sogno di don Giovanni*	1	M. de Benedetti	» »
137	*Gioacchino Murat*	3	M. Zannini	» »
138	*Il cuore di Rosaura*	3	E. Bozzini	» »
139	*L'epilogo*	3	Emanuele Orano	» »
140	*La bandiera*	3	A. Sylvaine	trad. dal francese
141	*L'esiliata*	4	H. Kistemaekers	» » »
142	*L'ideale*	3	A. Pisani	dial. siciliano
143	*I pescicani*	3	Dario Niccodemi	trad. dal francese
144	*Le querce*	3	A. Donaudy	testo italiano
145	*El mond nov*	3	Alfredo Testoni	dial. bolognese
146	*La vela grande*	3	A. Palermi	» siciliano
147	*All'incanto*	3	L. Besnard	trad. dal francese
148	*El sgner padron*	3	Alfredo Testoni	dial. bolognese
149	*Un grande borghese*	4	E. Moreau	trad. dal francese
150	*I mariti in gabbia*	3	Mars e Desvalliers	» » »
151	*I quattrini*	3	Alfredo Testoni	dial. bolognese
152	*L'olivo*	1	Edoardo Paoletti	» veneto
153	*Il viluppo*	3	Sabatino Lopez	testo italiano
154	*L'amante di Lucia*	4	D. Carluccio	dial. napoletano
155	*Il richiamo*	3	A. Ricchetti	testo italiano
156	*Volere*	4	Gustavo Guiches	trad. dal francese
157	*La bestia*	4	Emilio Settimelli	testo italiano
158	*L'altra*	3	H. Clerc.	trad. dal francese
159	*La bagatella*	3	P. Hervieu	» » »
160	*Il misterioso Samson*	3	Mirande e Geroul	» » »
161	*La croce*	3	L. Piergiovanni	testo italiano
162	*El diavolo*	3	V. Prosdocimi	dial. veneto

Data della 1ª rappresent.	Teatro	Città	Compagnia che la recitò	Esito
23 settembre	Mastroieni	Messina	Grandi spettacoli	Buono
26 »	Carignano	Torino	Palmarini, Grassi	Mediocre
29 »	»	»	» »	»
6 ottobre	Manzoni	Milano	» »	Pessimo
8 »	Argentina	Roma	Stabile romana	»
8 »	Olimpia	Milano	Amedeo Chiantoni	»
9 »	Carignano	Torino	Adelina Magnetti	Buono
9 »	Argentina	Roma	Achille Majeroni	»
11 »	Sannazzaro	Napoli	Stabile romana	»
12 »	Olimpia	Milano	Mascalchi	Pessimo
13 »	Manzoni	Roma	Amedeo Chiantoni	»
15 »	»	»	Achille Majeroni	Buono
21 »	»	Milano	Giovanni Grasso	Mediocre
21 »	Alfieri	Torino	Talli-Melato-Giovannini	Buono
23 »	Olimpia	Milano	Amedeo Chiantoni	Pessimo
26 »	Sannazzaro	Napoli	Mascalchi	Mediocre
28 »	Alfieri	Torino	Talli-Melato Giovannini	Pessimo
28 »	Manzoni	Milano	Giovanni Grasso	Buono
29 »	Politeama	Como	Palmarini, Grassi	Mediocre
29 »	Valle	Roma	Ruggero Ruggeri	Pessimo
31 »	Garibaldi	Padova	Emma Gramatica	»
5 novembre	Valle	Roma	Ruggero Ruggeri	Mediocre
5 »	Sociale	Trento	Emilio Zago	Buono
7 »	Garibaldi	Padova	Fumagalli	Pessimo
8 »	»	»	»	Buono
8 »	Verdi	Trieste	Stabile romana	Mediocre
9 »	Petruzzelli	Bari	Mascalchi	»
10 »	Carignano	Torino	Gandusio-Borelli-Piperno	Buono
20 »	Petruzzelli	Bari	Mascalchi	Mediocre
25 »	Olimpia	Milano	Galli-Guasti-Bracci Ciarli	Buono
25 »	Filodrammatici	»	Reiter-Carini	Pessimo
27 »	Politeama	Palermo	Compagnia siciliana	Buono
28 »	Manzoni	Milano	Stabile milanese	Mediocre
28 »	Fiorentini	Napoli	Grandi spettacoli	Buono
29 »	Corso	Bologna	Compagnia bolognese	»
29 »	Pergola	Firenze	Giovanni Grassi	»
1 dicembre	Argentina	Roma	Stabile romana	Pessimo
2 »	Corso	Bologna	Compagnia bolognese	Ottimo
4 »	Apollo	Roma	Falconi-Zoncada	Pessimo
4 »	Olimpia	Milano	Galli-Guasti-Bracci-Ciarli	Buono
6 »	Corso	Bologna	Compagnia bolognese	»
11 »	Garibaldi	Padova	Emilio Zago	Ottimo
12 »	Manzoni	Milano	Stabile milanese	»
14 »	Ardeani	Mantova	Nunziata	Mediocre
14 »	Reinach	Parma	Palmarini-Grassi	»
15 »	Goldoni	Venezia	Alfredo de Sanctis	Pessimo
17 »	Carignano	Torino	Grandi spettacoli	»
18 »	Olimpia	Milano	Galli, Guasti, Bracci, Ciarli	Buono
20 »	Argentina	Roma	Stabile romana	Pessimo
20 »	Apollo	»	Falconi Zoncada	Mediocre
22 »	Carignano	Torino	Grandi spettacoli	Buono
23 »	Garibaldi	Padova	Emilio Zago	»

TEATRO ITALIANO ALL'ESTERO

In termine puramente economico si potrebbe dire che l'Italia esporta molta musica e poca prosa.

Il carattere di universalità assoluta della musica, rende facile la conoscenza dei nostri maestri all'estero, in ispecie poi perchè la musica italiana è quella che per la profusione di elementi melodici, sa carezzare l'orecchio delle folle più disparate.

Il teatro di prosa invece è sempre più eminentemente locale e più difficile è per l'autore italiano la conquista dei pubblici stranieri, così che, sia la sovrabbondanza di produzione locale, sia la rarità di esperti traduttori, sia ancora la non molto feconda vena dei nostri buoni autori, rendono omai un avvenimento la rappresentazione di una nostra commedia all'estero.

Ed è per questo che senza dubbio è merito assai maggiore pei nostri autori il superare le barriere della patria colla loro produzione, che non lo sia per gli autori stranieri che trovano larga, esagerata talvolta, ospitalità fra noi.

E pure a parte i passati che, come il Giacosa, hanno avuto traduzioni e successi sulle scene straniere, anche i contemporanei contano traduzioni e rappresentazioni all'estero.

Il *record* delle traduzioni e dei successi all'estero credo lo detenga Roberto Bracco: buona parte del suo teatro è da lungo tempo rappresentato in tedesco, e recentemente l'atto caratteristicamente napoletano, *Don Pietro Caruso*, tradotto in inglese ed in russo ha avuto gli applausi delle platee di Londra, di Varsavia e di Pietroburgo.

Critici concordi di quei paesi sono sinceri ammiratori del teatro di Roberto Bracco; forse una misteriosa affinità psicologica lega il nostro autore napoletano alla sensibilità nordica; più umano di Ibsen, più artista della maggior parte di Hauptmann, egli ha però, dai grandi nordici, presa la ispirazione tragica del male umano e si comprende forse da ciò il successo del Bracco all'estero.

Chi ebbe recenti clamorosi successi di traduzione è stato senza dubbio Sem Benelli in Francia e in Austria. Richepin in francese e Hans Barth in tedesco hanno tradotta la vicenda di Giannetto Malespini. E se il successo tedesco fu assai più clamoroso e indiscusso di quello francese, il merito va dato sopratutto al traduttore, che più scrupoloso del Richepin, ha voluto mantenere alla tragedia la sua integrità assoluta.

Richepin invece troppo poeta e troppo autore, obbligato dal fatto che interprete della parte di Giannetto doveva essere Sarah Bernardt, a smussare le note troppo risonanti di virilità del virilissimo personaggio, ha fatto una traduzione che se è ricca di belli e musicali alessandrini, nulla aggiunge al merito dell'originale, anzi ritengo che ne diminuisca i pregi.

La Francia conta degli apostoli del teatro italiano ed è merito della *Revue bleue*, se molto della nostra produzione ha avuto traduzione in francese, comparendo prima nelle colonne della rivista per opera del Lécuser, poi spesso sulle scene. Dopo alcuni atti unici di Giannino Antona Traversi e del Rovetta sono apparse *Voyage de Noce* pure di Giannino Antona Traversi, *La parole d'honneur* di Calandra, *Flammes dans l'ombre* del Butti, L'*Ouragan (Bufere)* del Lopez. Queste commedie però non sono ancora state rappresentate, poichè l'enorme produzione francese è più che sufficiente alla curiosità del pubblico dei teatri; ed è solo per l'intelligente iniziativa di qualche colto impresario che qualcuna delle nostre migliori commedie è giunta alle ribalte parigine: credo che l'ultima ad avere un clamoroso successo sia stata *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa. Giannino Antona Traversi, il nostro caustico e nervoso autore aristocratico, ha avuto successi in Rumenia e in Grecia: in Atene tradotte dal Sarcotis si sono rappresentate con successo *Civetta* e *il Paravento*, a Bucarest ha avuto lieto successo la traduzione di *Una moglie onesta*.

Anche Silvio Zambaldi ha avuto i suoi successi stranieri colla fortunatissima *Moglie del dottore*, che ebbe repliche

molte in parecchie città della Germania da Amburgo a Berlino, dove fu rappresentato al Deutschen Schauspielhause. La compagnia di Diaz di Mendoza e Maria Guerrero fa conoscere in Ispagna il nostro teatro: in giusto ricambio del l'abbondante produzione iberica che ci mandano i prolifici fratelli Quintero.

Le loro compagnie recitano abitualmente commedie di Giacosa, Rovetta ed anche dei minori: recentemente si sono assicurate la primicità di *Il terzo marito,* di Sabatino Lopez.

Anche il buon direttore della Società degli Autori... esporta.

E oltre il *Terzo marito* ha mandato a far fortuna all'estero la *Buona figliola* (honny soit qui mal y pense). Tradotta in russo dalla Signorina Soave Gallone, la divertente commedia ha avuto a Varsavia un grande indiscusso successo di pubblico e di critica.

E poi Marco Praga, Soldani, ed altri seguono colla loro produzione le *tournées* all'estero delle nostre compagnie che magari si chiamano stabili, ma che varcano assai facilmente l'oceano per portare agli Italiani di là, l'arte nostra.. Ma questo non è teatro italiano all'estero che per i pedanti di geografia, poichè tutti sanno come i pubblici d'oltre mare che s'entusiasmano per i nostri autori e per i nostri artisti siano più vivamente italiani di quelli che affollano e applaudono a Roma e a Milano le brutte *pochades* d'importazione.

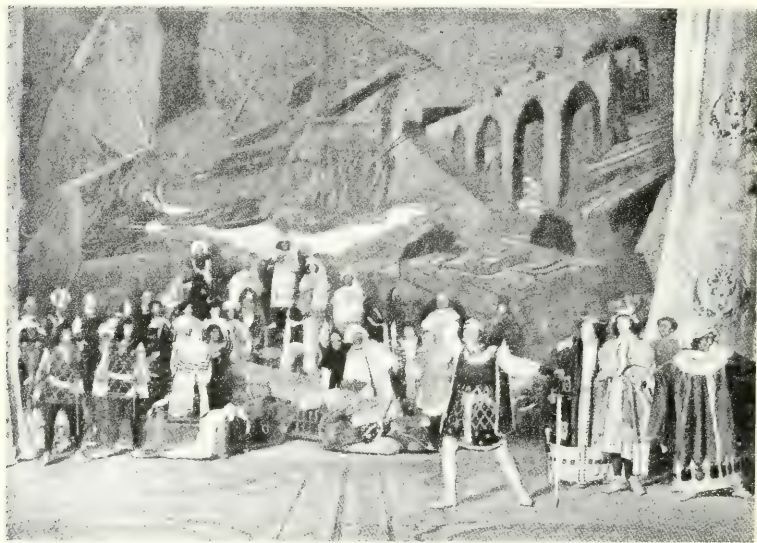
EDOARDO MOMIGLIANO.

« LA PISANELLE »

ou « La mort parfumée » e « Le chèvrefeuille »,

di Gabriele d'Annunzio.

Il più grande autore italiano è divenuto anche il più grande autore francese ed in questa sua duplice qualità esercita un'attività doppia, attività miracolosamente giovanile, che molti, che altro gli imitano, da lui dovrebbero apprendere. Per Ida Rubinstein, la impareggiabile creatrice del *Martyre de Saint Sébastien*, Gabriele d'Annunzio ha voluto comporre un nuovo fantastico poema *la Pisanelle ou la mort parfumée*, titolo suggerito al poeta da una favola dramatica di G. d'Urfè, *La Sylvanire ou la mort vive.* Che cosa significhi e rappresenti nella produzione del grande autore questo suo nuovo poema in un prologo e tre atti non è facile stabilire, tuttavia bisogna. Lavoro completamente originale nel suo svolgimento non è, nè organicamente perfetto: ma la visione che lo suscita è di una vastità che se può imputarsi a difetto all'opera di teatro, costituisce certo una gloria dell'opera d'arte; e i particolari vi sono di tal perfezione da vincere anche la purezza dei gioielli sparsi fra le altre sue creature. Intanto giova notare un certo parallelismo scenico tra questo ultimo suo dramma e *La nave,* ed uno psicologico colla *Figlia di Jorio,* per poterne stabilire le diverse intenzioni ed il maggior grado di penetrazione raggiunto dall'autore. La scena del prologo della *Pisanelle* si svolge a banchetto. In presenza del principe di Tiro, briaco, e della regina sua sorella, i vescovi greci leticano per questioni di religione con i vescovi latini: sire Ughetto non apre bocca, trasognato ed assente coll'anima com'è. Siamo a Cipro l'anno della riapparizione di Venere iddia. Ricordiamo l'agape sacra nel secondo episodio della *Nave* e il silenzio pieno d'onta del presbitero Sergio: in ambedue queste scene le discussioni acute e sottili a base di eresia fatte dagli ecclesiastici, muovono dalla scena madre del concilio religioso del Flaubert, nelle *Tentations de Saint Antoine.* Ma come in questo libro le questioni religiose erano esposte senza concitazione drammatica, lunga litania di affermazioni prive di contrasti, come nella *Nave* la disputa accesa intorno all'opera di Sergio prende tutto l'aspetto di un'accusa e di una difesa personale, e le questioni religiose non sono sostanza ma mezzo ad insulti e ad apologie, così qui invece l'azione vera e propria verte sulle discussioni dei vescovi; discussione che, oltre a palesarci le condizioni del pensiero religioso in quel determinato momento storico, e di riflesso il conflitto che esiste nel silenzioso cuore del giovine Ughetto, che tra queste dispute cresce e si educa, conduce a tale esasperazione gli animi che seguirebbero le vie di fatto tra i leticanti, se il principe di Tiro non facesse allontanare

i vescovi greci. L'azione è così posta chiaramente nella sua atmosfera: pagania e fede, superstizione e religione. Venere e Maria si mescolano nelle menti del popolo e dei principi: uno di costoro, il principe di Tiro, violento e violatore, ragiona a seconda delle coppe di vino tracannato, o della sorte avuta nel gioco dei dadi. Il popolo, affamato, in carestia, crederà a chi gli porterà del pane. La sua miseria che apparisce sullo sfondo è necessario ed esatto complemento allo sfarzo regale del banchetto. Ad Ughetto, la madre vuol dar moglie, e passiamo ora alla seconda parte del prologo: entrano i diversi ma lo stesso stato d'animo ne è la conseguenza: anche Ughetto sembra svegliarsi dall'aver dormito settecent'anni. Certo la sua anima ingenua è più complessa, poichè il suo sangue non ha l'asprezza montanara di quell'altro, ma discende per magnanimi lombi, per ciò più fine e malata è la sua sensibilità, e quando l'elemosiniere gli parla di San Francesco e della sposa Povertà, Ughetto ha un trasporto di entusiasmo di tutta la sua ingenuità verso quell'oasi di pace e di purezza che il frate gli evoca; è così diversa dalla presente follia, che là solo egli vuol essere e la povertà sola vuole sposare.

La Pisanelle [illegible] — Atto I

ambasciatori che riferiscono delle spose richieste, il valore delle quali stabilisce la madre, soppesando nella sua mano la dote e la potenza, opponendo ai vanti degli ambasciatori la sua fame di ricchezza. Ed apre la bocca Ughetto per dire anch'egli qualche parola circa questa o l'altra sposa; sono parole d'ingenuità le sue, senz'altri fini che l'amore, quello ch'ei sogna, ideale. Alcune battute d'una poesia impareggiabile scolpiscono qui il tipo di sire Ughetto, maraviglioso se non fosse il regal parente del pastore Aligi.

Altre cause e diverse muovono i due, Un finale di una grandiosità semplice che ha del miracolo, corona questo cresciuto lirismo del giovine sire: le porte spalancate mostrano il giardino dove i poveri attendono gli avanzi del convito, e tra i poveri una fanciulla che canta. Canta costei annunziando l'arrivo per mare di Santa Aletis, colei che libererà l'isola dal male. Nel silenzio che è seguito, di tutti, l'annunzio sembra voce di cielo e scende nell' intimo cuor di sire Ughetto che tutto si tende verso la santa che deve venire.

A questa magnifica calma, segue il tumulto del porto di Famagosta: ed an-

che qui bisogna riportarci al popolo della *Nave*. Quella scena di popolo e di gloria sembrava il massimo effetto raggiunto da Gabriele d'Annunzio, che aveva osato porre la folla come vero e proprio personaggio principale; questa volta, prendendo le basi da quel suo precedente lavoro, mettendo i piedi là dove aveva messo la fronte, il poeta si è ancora sollevato, portando l'efficacia della folla in azione ad un livello anche più alto. Giova notare che là il tumulto era uniforme, qui è multiforme; là unicolore, qui multicolore: Famagosta e il suo porto non hanno nazionalità, sono come il mare, di tutti; e tutti convengono navigatori da ogni parte del mondo, e trafficano: genovesi e pisani, veneziani e levantini, spagnoli e francesi: una ridda di leggi diverse, di diverse favelle, di costumi, di istinti. Ed in questa mescolanza d'Annunzio è stato immenso: ci ha dipinto un quadro che nessun storico potrebbe far meglio pur con cento volumi, nè pittore con cento quadri: è completo, vivo, animato, rapido, confuso e pur limpido; e forma tutto lo sfondo sul quale prosegue, come un canto su tutto uno scroscio d'orchestra, l'orditura del dramma. I cristiani hanno catturato due galee e si dividono il bottino; questioni nascono e si risolvono; ma una non si risolve. Una donna fa parte del bottino, una donna che legata con corde e deposta colle prede, è centro di tutti i conflitti, è segno di tutti i desideri.

Ciascuno la vuole: un Embriaco, genovese, ferito all'abbordaggio, vanta il sangue sparso per averla; altri ricchezze offre; tutti si esaltano, e per follia tutto offrono, città che non hanno, falsi patrimoni, finchè l'Embriaco la vita dona per la femmina nuda, e, demente si straccia le bende, e, malgrado le cure di un ciarlatano del porto, spira in frenesia. È una pagina di furore e di sangue; altri raccoglie i diritti del morto e il conflitto finirebbe colle armi, se il principe di Tiro non accorresse collo stuolo delle sue cortigiane, e non togliesse la causa della discordia, vantando i suoi diritti principeschi.

La Pis[illegible] II

Ma altri diritti, anche maggiori, regali, ha Ughetto che, sopravvenendo, nella rosa del bottino vuol riconoscere Aletis, la santa. Il popolo ha ricevuto le navi cariche di grano: è dunque lei la salvatrice. E guai a chi la tocca. Egli la fa montare sul suo cavallo, del suo manto la copre, la conduce via. La donna non ha mai parlato. Di questi effetti di silenzio, mescolati al tumulto di una folla, si giova spesso il

d'Annunzio, ma mai come in questo atto ottennero un'efficacia tanto drammatica, e l'equilibrio fu così esattamente osservato tra questo silenzio e quel tumulto. Aligi, nella *Figlia di Jorio,* incontra Mila la mattina dello sposalizio ed ode contro lei parole d'onta, e sta per commettere il delitto quando l'amore lo tocca, ed ecco la vergogna gli esce dal capo, egli non crede più niente, considera Mila purissima e sua. Ughetto invece come santa la trova e la rivelazione vergognosa gli vien dopo: ma anch'esso non crede, come Aligi, anch'esso uccide, come Aligi, il parente che forte del suo diritto pretende per sè la donna di tutti, e la Pisanella, anch'essa come Mila, espia, se non in olocausto, come vittima almeno, il delitto commesso. È infatti in questa seconda parte che il parallelismo psicologico tra *Pisanelle* e *Figlia di Jorio* si accentua, mentre sparisce quello scenico colla *Nave,* ove non lo ricordi la danza dell'ultim'atto.

Ed anche in quest'ultima parte diminuisce il valore dell'opera, che per i due primi atti e ancora per una metà del terzo si era mantenuto altissimo, peccante forse solo di soverchia altezza, appunto. La scena con cui s'apre il secondo atto, nel chiostro, è una delle più perfette cose, se non la più perfetta che Gabriele d'Annunzio abbia composta; perfino il cicaleccio delle cameriste della *Francesca da Rimini* impallidisce dinnanzi questa freschezza più fresca d'ogni gioia. Le suore hanno una nuova compagna, la suora vagabonda, e all'alba ne spiano dal finestrino gli atti, ne attendono la levata, sono ilari come uno sciame di passeri al sole. E la vagabonda divide questa loro gioia, e colle suore, sorella, rinasce pura, si taglia dal suo passato. Ed ecco fare invasione il principe di Tiro colle sue cortigiane. La santa fu riconosciuta! È una prostituta italiana, di Pisa: la Pisanella. La svergognano le compagne, piene di ricordi, la pretende il principe. Ma Ughetto accorso al richiamo delle suore che suonarono a stormo le campane, non vuol intendere ragione, non vede, perchè non vuole: e per fiaccare il desiderio dello zio, quando ogni altra difesa è vana, gli pianta la daga nel cuore. Scena questa, che malgrado le rassomiglianze col second'atto della *Figlia di Jorio,* avrebbe potuto essere capitale, d'una prorompente tragicità, e nella quale giova dirlo, la forza del poeta è mancata. Molto superiore quella fra Lazaro ed Aligi: qui il delitto precipita senza naturale preparazione, non è osservata la progressione psicologica nè in Ughetto nè nel principe di Tiro, e l'uccisione arbitraria, mentre avrebbe potuto essere necessaria, avviene solo perchè l'autore l'ha voluta. Degli stessi difetti è pieno l'ultim'atto, quasi che fino alla metà del secondo il poeta fosse stato pieno di genio, e poi la stanchezza o la necessità di finire in breve, l'avessero sorpreso.

All'ultim'atto la Pisanella si presenta alla regina per ottenere la grazia per sè e per Ughetto che vive con lei, ma la regina che finge bontà la richiede di una danza, durante la quale fa soffocare sotto le rose la meretrice: l'elemento coreografico riprende il sopravvento su quello drammatico, com'era avvenuto in qualche parte già del *Martyre de Saint Sébastien.* Da molti fu rimproverato al d'Annunzio di aver composto l'opera per Ida Rubinstein avendo riguardo più a costei che all'arte: ma il rimprovero mi pare, in gran parte almeno, falso: se è pur vero che egli avesse di mira l'interpretazione della celebre danzatrice, non è meno vero ch'egli ha fatto un'opera la quale indica sempre lo sforzo personale di piacere più all'arte che al pubblico ed all'interprete. Al tempo del *Forse che sì forse che no,* Borgese parlò di decadenza: e forse qui è il caso di parlare di vera decadenza, intesa questa parola con larghezza ed acume: le somiglianze notate più sopra indicano certo un impoverimento nella fantasia dell'autore che, come sarà poi nel *Chèvrefeuille*, riprende elementi già trattati per condurli a maggior perfezione. Decadenza quindi sì, ma decadenza che è un nobile tentativo, una marcia ancora in avanti, non una retrocessione. Notte piena di stelle, come diceva il Borgese, e certo ogni stella di questa notte è di per sè un sole. E se l'opera nella sua totalità non raggiunge altezze già toccate, alcuni particolari vanno anche più in là.

Per la *Pisanelle*, come già per *La nave* compose i brani musicali che d'Annunzio richiese, Ildebrando Pizzetti, e furono degna corona all'opera, poichè dei nostri musicisti il Pizzetti è uno dei pochi se non forse il solo che sappia interpretare con note il pensiero lirico del poeta. L'opera, nell'interpretazione di Ida Rubinstein (Pisanelle), S. Munte (la regina), De Max (principe di Tiro), Joubè (Embriaco), Hervè (Ughetto), ecc. fu rappresentata la sera dell'11 giugno allo Chatelet di Parigi, e l'esito fu ottimo

da parte della critica, buono da parte del pubblico: l'interpretazione del resto, tranne quella della Rubinstein, lasciò molto a desiderare. Le danze erano regolate da Fokine, i costumi disegnati da Bakst, l'orchestra diretta da Inghelbrecht, la messa in scena ordinata da Meyerhold. Lo spettacolo per l'eccellenza stessa delle persone cui era affidata ogni parte di esso, riescì in parte confuso e sovrabbondante. Giova ad ogni modo ricordare cosa ne disse Pauloski, il critico di *Comoedia*: In mani borghesi questa situazione d'amore divenne la *Saffo* di Daudet; trattata da un compositore d'ispirazione naturalista, essa discese ultimamente al nevrastenico ed impotente *Giuliano*. Alla mercè di un poeta ispirato dagli dei questa banale avventura è mutata in meravigliosa leggenda, minuziosamente inquadrata nella più sontuosa cornice che esista. E, quindi, dove *Saffo* o *Giuliano* sono oscurati dalle brutalità che soffocano l'artista e lo respingono vinto, in *Pisanella*, l'autore domina signore del suo argomento come dell'universo. L'avventura non è che la base di altre idee: il pensiero s'impone alla vita stessa e la trasfigura. — Una festa d'arte insomma, e una nuova foglia di lauro aggiunta alla folta corona del nostro poeta. L'opera pubblicata nella Revue de Paris, fu tradotta assai bene in italiano da Ettore Janni che si fece così perdonare il tradimento del San Sebastiano, e pubblicata in alcuni numeri della Lettura, poi edita dalla casa Treves. Ma il solo testo che bisogna conoscere e godere è quello francese, di un francese arcaico e saporoso, che testimonia oltre a tutto, la miracolosa potenza assimilatrice del bilingue genio abruzzese.

La Pisanella. La morte del principe di Tiro. — Atto III

* *

E la sera del 14 dicembre il pubblico parigino fu chiamato alla Porte-Saint-Martin a giudicare una nuova tragedia di Gabriele d'Annunzio, questa volta in prosa e moderna, *Le chèvrefeuille,* in tre atti, di cui erano annunciati interpreti le Bargy, Berthe Bady, la Rogers, ecc. Il titolo del nuovo lavoro fu suggerito al poeta dal *Lai du chèvrefeuille,* poema medievale di Marie de France, che si ricollega a tutta la leggenda di Tristano e Isotta; la sostanza gli venne data da un suo precedente lavoro, *La fiaccola sotto il moggio*, come egli stesso di-

chiarò in una lettera al *Figaro* che qui non è il caso di riportare. Prosegue quello stato di povertà imaginativa accennato a proposito della *Pisanelle*, e come là il dramma della *figlia di Jorio* è allargato e portato in qualche punto a maggiori altezze, qui la tragedia di Gigliola è ripresa ed alla sua volta intensificata fino allo spasimo.

Gigliola ora si chiama Aude, Simonetto Yvain, e in luogo della madre uccisa, il morto ora è il padre; l'uccisore è Pierre Dagon che ha sposato la vedova superstite, Laurence. La tragedia che nasce direttamente dall'*Elettra*, di Sofocle, si riaccosta ancor più alle origini, in questa seconda edizione.

Infatti Pierre Dagon non è che la riabilitazione di Egisto e Laurence non è che Clitennestra, lavata dal peccato. Tutte queste fonti si sovrappongono, si mescolano, ed ancora vanno aggiunte come fonti sussidiarie *La vita comincia domani*, romanzo di Guido da Verona che servì di base a Gabriele d'Annunzio per l'antefatto del *Chèvrefeuille*, e il *Più che l'amore*, il cui Corrado Brando con più di filosofia e di integrità, è padre diretto di Pierre Dagon. Così compiute sono le fonti e complessa la tragedia, che ha pure una sua personalità propria che raccoglie e riassume le diverse origini a quel modo che un fiume raccoglie le diverse acque tributarie e pur è diverso da queste e solo rimontando la corrente si troveranno le varie confluenze, poichè al mare le sorgenti son dimenticate e il fiume vale per la sua rappresentanza e l'ampiezza della sua foce.

Il Caprifoglio è il nome di una villa, vecchio possedimento della famiglia de la Coldre: sulle pareti della villa ricorre il motivo emblematico dell'avellano intrecciato al caprifoglio, onde il nome. Circondata di boschi, coronata di cipressi, la casa ha tutta un'apparenza funebre, cresciutale dalla tomba ch'essa custodisce, la tomba del signor de la Coldre, morto tre anni avanti. Il rimanente della famiglia si è disperso: la vedova, Laurence, è passata a seconde nozze col migliore amico del morto, Pierre Dagon. I figli Aude e Ivain hanno ceduto a nuovi abitatori la casa avita; ma, rialzatesi le sorti finanziarie dei de Coldre, in seguito a un ricco matrimonio di Ivain con Helissent, ecco che la giovine coppia riprende possesso del Caprifoglio ed Ivain torna al suo organo amato (questo giovane è un organista di valore) ed Helissent chiama ospite la cognata Aude. È costei la vergine classica altocinta, armata della fiaccola illuminatrice, chiuso il cuore ad ogni passione, tranne una: quella della vendetta. Essa ha dei sospetti sulla morte del genitore, nè può perdonare alla madre il susseguente matrimonio. Ivain invece, anima mite e debole, vorrebbe che la pace tornasse in seno alla famiglia, ed a tale scopo ha chiamato al Caprifoglio anche Laurence e Pierre, sperando nella benefica efficacia di un improvviso incontro. Arriva infatti la madre e si trova colla figlia: ma questa repugna all'abbraccio: — Io ho pensato contro di te, dice. E la madre angosciata: — Dimmi, accusami. Tormentami, se è necessario che tu mi nasca ancora dal mio più aspro dolore. Interrogami, ti risponderò. Non ho più orgoglio, non posso più vivere in questa pena che ha l'aspetto della vergogna, bandita quasi dalla mia stessa anima. E sei tu sola che mi bandisci, che mi rinneghi. — È il sangue che repugna al sangue, risponde Aude. Io non so se potrò soffocar la cosa che grida in me. Se io parlo, ferisco; se interrogo, lacero; se tu rispondi, colpisci. — Implora la madre, ma Aude vede tra sè e Laurence, l'ombra del padre, e l'ombra è presente e viva; è Ivain la cui prodigiosa somiglianza favorisce l'allucinazione di Aude, e la pace non può avvenire. Entra Dagon sorpreso da uno scroscio di piova, ed incontra Helissent, la quale da Aude ha udito stranamente parlare di lui: al suo espresso desiderio di allontanarsi, Helissent oppone l'invito: — Signore, ve ne prego, restate. Voi siete il mio ospite. Con che finisce il primo atto. Tutte le tumultuose ed opposte passioni sono raccolte sotto il medesimo tetto, respirano la medesima aria.

Il secondo atto è nella camera di Aude: la fanciulla non è partita davanti agli invasori, come aveva detto prima: è rimasta a covare i suoi sospetti perchè fioriscano vendetta. Vigile e silenziosa essa spia per gli anditi, dalle porte, tra gli alberi. Ed ha saputo: il medico che ha curato il morto, sospetta anch'esso. La morte non fu naturale. È l'ora dunque dell'azione, poichè questo è il giorno dell'anniversario. Sarà placata l'ombra invendicata del padre . . . Helissent viene a pregare la cognata perchè si pacifichi il suo odio: ella ha preparato un colloquio tra Aude e Pierre, è giusto che si riconcilino: Pierre è mite, è buono; perchè dunque insistere in un'asprezza immeritata? Ma Helis-

sent nella difesa dell'uomo eccede dai limiti della prudenza, e pronta l'altra ne approfitta: sa tutto! Nelle sue veglie silenziose ha scoperto il nuovo mistero: l'orribile fatto .... Non neghi Helissent: ella è l'amante di Pierre!... Povero Ivain.... La sorte l'ha fatto simile al padre non solo nel volto ma anche nell'anima: è la vicenda che si ripete eguale a distanza di tempo. È l'implacabile nemico che dopo aver distrutto, distrugge ancora. L'accusa di Aude è precisa e tremenda; Helissent per difendersi insulta; le due donne urlano, presesi ai polsi; ed alle urla accorre Ivain, pallido, sconvolto. Aude sorride, finge, dice una menzogna. Rimangono soli i due fratelli. Potresti tu vivere, chiede Aude, se Helissent si allontanasse da te? — Oh, no, risponde Ivain, morirei... Ancora più dunque è necessario l'atto, ora: ancora più per salvare il vivo che per vendicare il morto. È la madre ora che vorrebbe impedire l'incontro tra la figlia e il marito; e lo precede; ma tutto è invano: Pierre e Aude si trovano a fronte, l'uno accusato, l'altra accusatrice, e Laurence è presente e nulla può per arrestare il fatale destino. La figlia è precisa e crudele, evoca l'ucciso con parole accese, vuole che l'uccisore si pieghi verso quella tomba. Ma con un colpo di spalla ancor più si rialza invece Pierre Dagon: e senza difendersi, si esalta. Ripete le parole di Corrado Brando: — Se questo è un delitto io voglio che tutte le mie virtù s'inginocchino davanti al mio delitto. — Confessate? chiede Aude. — No, risponde ancora l'uomo. Questo è il segreto dell'anima. Voglio restar solo ancora con lui e col mio disprezzo. In questa imminenza di tragedia si chiude il secondo atto.

Il terzo atto si svolge sopra una terrazza circondata da cipressi, da uno sfondo di cielo. Laurence si precipita ansiosa dalla figlia ch'ella ha cercato dovunque: certo ella credeva ad una sua complicità. Ora ha capito: le giura che non è vero. Ma come può Aude credere? La madre grida la sua innocenza. La figlia ripete la sua accusa: se non complice dell'uccisore ella fu l'amante sua, mentre il marito era ancor vivo. Ella acuì lo spasimo del morituro come ora si acuisce lo spasimo di Ivan, condotto dal destino a patir l'istesso tormento, se pure non lo conosce. E così Aude, pur non volendo, nella furia del momento, rivela la nuova preda di Pierre: Helissent. La rivelazione accende anche in Laurence la scintilla della vendetta: ella

La Pisanelle. Scena del II atto (Disegno in bianco e nero di Bakst).

strappa il pugnale dalle mani di Aude, lo cela, caduto, sotto il piede ed ascolta Pierre sopravvenuto. Dinanzi alle sue parole, tacite le due donne attendono colla volontà micidiale nel loro cuore palpitante. Pierre racconta: non ucciso fu dalla sua mano omicida, ma dalla sua mano pietosa. Malato e consapevole del tradimento un giorno egli lo pregò di finirlo; volle che lo finisse. E Pierre con una siringa . . . Si curva Aude per raccogliere l'arma, ma Laurence più rapida l'ha già fatto ed ha colpito. — Amico, fratello, mormora il morente, tu mi vedi. Ho ridetto la tua parola, e la tua parola mi insanguina. Voglio che la mia anima abbia la forza di trascinare il mio corpo fino alla tua tomba. — Ma cade, morto. E ad Helissent che entra. Aude facendosi contro grida: L'ho ucciso io. Per vendicare il morto e il vivo.

Tale la rapida tragedia applaudita a Parigi, vivamente discussa dalla critica e variamente giudicata: poichè infatti non più di poesia si tratta, ma di umanità, si è creduto di poterla un po' diminuire confrontandola colle altre opere sceniche moderne e si è incorsi nello stesso errore che si cadde a proposito del *Più che l'amore*. Qui non dramma si ha, ma tragedia. E se è moderna, le persone son tuttavia tragiche e quindi non vive, ma alzate di livello e trasfigurate dalla vita. Tali *La città morta*, la *Gioconda*, ecc. Di tutte queste opere che obbediscono a una medesima legge estetica, *le Chèvrefeuille* è indubbiamente la meno originale per la varietà degli elementi altrui di cui si compone, come abbiamo veduto; ma è tuttavia la più complessa e completa. Se la *fiaccola* infatti ricostruiva il dramma di Elettra con qualche elemento in più, quali Simonetto e il Serparo, era pur vero che questi elementi non costituivano parte essenziale dell' opera, ma erano persone decorative aggiunte per costruire una differenza più apparente e reale. Qui invece Ivain (che è Simonetto, ammogliato) entra direttamente nell'azione e le cause della tragedia sono chiaramente due: la vendetta dell'ucciso, la salvezza del vivo. Ed è quest'ultima parte che costituisce la metà nuova, la metà originale della tragedia, contribuendo principalmente alla catastrofe. Infatti Laurence ama sempre Pierre, e non ucciderebbe per vendicare il marito ch'ella ha tradito con lui; per gelosia di Helissent, neppure, perchè basterebbe portarselo via per strapparlo dalle braccia della nuora; uccide quindi per salvare il figlio dalla sorte paterna di cui nessuno è consapevole come ella è. Ancora la vendetta cova a lungo nell'animo di Aude e costituisce in lei un tipo predisposto al delitto ma non la muove mai all'atto; occorre la nuova rivelazione che la decida ad agire. È dunque quest'ultimo fatto che costituisce il movente immediato della catastrofe come il fazzoletto corona i sospetti di Otello, colla differenza che quello poteva anche essere movente arbitrario, questo è necessario. Che in Ivain si ripeta lo stesso fatto paterno, lo stesso tradimento, e che il tradito sia lo stesso marito malato, e il traditore lo stesso uomo fatale, è tal concezione da giustificare da sola la tragedia, che sembra voglia raccogliere l'eredità greca per rimostrare al pubblico attonito la potenza del fato, o del retaggio su una stessa famiglia. E il tutto con una semplicità che anch'essa tiene del greco e che non può non sorprendere la gente abituata ai macchinari Bernstein e Kistemaekers. Le persone sono tutte, tranne Helissent, la figlia della notte, volutamente ambigua, di una inflessibile ed immutabile plasticità. Aude, sorella di Elettra e Gigliola, ha la stessa tempra fisica con maggior dialettica intellettuale e più acume riflessivo. Laurence è una superba creazione, nuova nel teatro dannunziano: unisce all'elemento materno, ammirevolmente trattato più volte (Candia, la mère de S. Sébastien, ecc.) l'elemento femminile ed umano: è la madre ancora donna, divisa fra l' amore di Pierre e quello di Aude, e solo il nuovo tradimento fa piegare la bilancia a favore dei figli. È una creatura di spasimo, che dalla prima scena all'ultima, più ancora di Aude, è tormentata, straziata, fino al delitto. Ancora, dopo averlo ucciso essa bacia Pierre ch'ella ama, e questo atto è d'un meraviglioso equilibrio, dopo la concessione ch'ella ha fatto ai figli avendo colpito il proprio amore; ora lo bacia, perchè è il suo amore. In quest'ultima scena come in tutta la tragedia il cozzo intimo appare evidente e si esplica nella pugnalata e nel bacio. Pierre Dagon fu confuso dai critici con Corrado Brando e per questo fu imputato di incoerenza nella seduzione di Helissent. L' errore è dei critici: Pierre Dagon non è Corrado Brando. Questo è un eroe, Pierre è un uomo, che ha dell'eroe il substrato solamente. È il don Giovanni nobilitato, da un po' di filosofia nietzchiana: e il super uomo ab-

bassato fino a provare tutte le passioni. È l'uomo che per istinto afferra (vedi *I pescicani*, ma con qualche differenza!) quanto gli si offre e che non ha rimorsi. Devesi notare che non è lui che insidia Helissent, è Helissent che gli si offre, accesa dalle parole di Aude. E Pierre Dagon non è uomo da lasciare una preda di tal fatta: la sua avidità gli impone il possesso. Se avesse scrupoli non avrebbe acconsentito alla richiesta dell'amico morituro, avrebbe lasciato fare la natura, nè gli avrebbe sedotta la moglie. Pierre Dagon è un uomo vivo e vero, nel quale tanto sbaglia chi ravvisa un eroe come chi un volgare seduttore. Ivain, creatura di muto dolore, è Simonetto, come dicevo, con aggiunta la necessità tragica e l'organo che esplica la sua pena meglio che non faccian le sue poche parole.

A costoro va aggiunta la Rondinella, una persona di grazia, sorella della Sirenetta, la Samaritana, che apre ogni atto così come una fontana rinfresca ogni giardino. I difetti veri e propri sono due: uno in quello che di non suo il d'Annunzio ha qui usato, ovvero di quel suo ch'era già usato altrove; il secondo nella arbitraria sospensione della tragedia fra il secondo e il terz'atto. Tra questi due atti non c'è pausa, sono legati e la catastrofe dovrebbe di necessità seguire in coda al secondo atto. La remissione è un errore tecnico, non abbastanza mascherato. Per il resto questa tragedia porta un raggio di luce nuova anche in questo ammuffito teatro moderno, e se questa di Gabriele d'Annunzio è parabola discendente, giova dire che il suo più basso livello è sempre al disopra di ogni vertice altrui.

ALESSANDRO DE STEFANI.

Il teatro greco ed altre esumazioni.

L'anno ch'è morto, ha segnato una bella vittoria per l'arte drammatica nostra: l'esumazione del teatro greco.

Gli ignari e i lontani dalle vicende della scena, non potranno che stupirsi dell'avvenimento. Far risorgere nel 1913, nell'epoca dell'aeroplano vittorioso e della meccanica travolgente tra le *pochades* francesi più sbrigliate e i caffè-concerto dilaganti col loro insulso programma di suoni e di gesti, le pure visioni degli artisti ellenici, è per lo meno un gesto di nuova audacia, alla quale, artisticamente non siamo usi, nè noi, nè il pubblico.

E l'audacia, questa volta almeno, è stata coronata dal più lusinghiero successo. È strano: nel turbinoso vivere odierno, nell'incessante fatica quotidiana che spinge aspramente uomini e cose verso un ideale che ogni giorno di più pare s'allontani da una vetta per sprofondarsi in un abisso; nel vorticoso cammino dell'umanità avida di guadagno, intenta ai traffici più intricati, l'Arte, questa meravigliosa Utopia, questa superba visione di Bellezza è rimasta sola e incrollabile, alta e radiosa al di sopra d'ogni sorte umana. Non solo, così. Ogni anno, e coll'aumentare della cultura, e col desiderio sempre più profondo e maggiormente sentito di conoscere, di vedere e di sapere, si sono riprese vecchie cose, antichi lavori son risorti dalle rovine dei secoli, e si sono innalzati verso la modernità stupefatta a segno perenne delle vicende umane. Per la scultura, per l'architettura, per la pittura, per la musica, per la letteratura fu così. Ora anche il teatro antico è risorto. E fu un sogno che uomini di bella fede e di forza sicura vollero mutare in salda realtà.

Il miracolo è dovuto a un artista tenace, a uno studioso còlto: Ettore Romagnoli, che pose ogni sua cura nella traduzione e riduzione delle opere di Euripide e Aristofane, studiando di avvicinare il teatro antico all'ottica e alla sensibilità del teatro moderno.

Certamente il Romagnoli si assunse una ben ardua impresa e una grande soddisfazione dovè sentire nel veder compresi i suoi sforzi e ammirate le sue fatiche, dall'applauso dei pubblici di Fiesole, di Siracusa, di Milano... Giustamente: varie difficoltà dovette incontrare: del coro, per esempio, che aveva nelle tragedie greche un'importanza vitale e fondamentale, era perduta la musica che venne ricomposta attenendosi ai pochi frammenti di musica greca, e anche un'opportuna divisione tra i personaggi del dramma e i coristi che si muovono e danzano nell'orchestra intorno all'ara di Dionisio, fu raggiunta

con un senso di devozione e di teatralità raffinata.

Ettore Romagnoli, insegnante di letteratura greca all'Università di Padova, dopo aver lavorato per quindici anni alla traduzione in italiano dell'antico teatro greco, con amore di poeta e con fede di apostolo, aveva sognato per realizzare la sua pura visione ellenica, una sede uguale al teatro di Dionisio in Atene che l'archeologo Strock ha ricostruito sulle carte.

Gabriele d'Annunzio, da quel grande e limpido artista che è, aveva vagheggiato per una rievocazione ellenica il teatro d'Albano; Tomaso Salvini, aveva già presentato a Fiesole l'*Edipo Re;* pochi anfiteatri sarebbero parsi degni di racchiudere nelle lor conchiglie di gradinate, la radiosa risurrezione. E Ettore Romagnoli pensò prima all'anfiteatro romano di Fiesole e poi al teatro Olimpico di Vicenza. Aveva anche il saldo costruttore delle visioni elleniche sognato una bella schiera di artisti che abbandonate le *pochades* di De-Flers e Caillavet, di Hennequin e di Veber, osassero ritornare a una più pura e più limpida sorgente. Ma gli autori francesi imperano nelle traduzioni devotamente supine, sui nostri palcoscenici, e Ettore Romagnoli si dovè accontentare per la sua feconda tournée d'arte ellenica di una legione volonterosa di studenti padovani. E la carovana drammatica si mosse, così, attraverso le città d'Italia. Ebbene: fu una primavera d'entusiasmo quella che accolse le prime rappresentazioni, coronandole di un successo delirante d'applausi e di acclamazioni.

Ettore Romagnoli.

Le Baccanti, Alcesti, Ciclope di Euripide, *Le Nuvole* di Aristofane rinnovellarono nei pubblici e nelle platee attonite gli entusiasmi antichi. Fu come se un'ala gagliarda fosse passata a dare un fremito meraviglioso alle masse. Gli spettacoli piacquero e interessarono. La classe còlta, e il popolo, l'aristocratico e il bottegaio, accolsero ugualmente il richiamo d'arte e venerarono le opere che risorgevano alle nuove ribalte, con tutto il fascino delle cose dissepolte.

Noi non vogliamo qui, — nè lo dobbiamo —, ricercare se fu veramente e profondamente sincero l'applauso, se l'ammirazione, o diremo meglio, l'esaltazione che prese il pubblico dinanzi alle opere greche fu dovuta alla bellezza intrinseca dei lavori o dello spettacolo insolito o ancora della religione che emanano le cose antiche.

Non ricerchiamo tutto questo. Controlliamo invece, da semplici e sereni cronisti, il grande successo che le rappresentazioni elleniche incontrarono ovunque. E rallegriamoci con chi seppe creare quest'immagine di bellezza, con coloro che vollero presentarcelo, con quelli che riuscirono a farcela gustare. Tutti costoro, da Ettore Romagnoli all'umile corifeo, sono degni veramente della nostra lode e del nostro applauso, chè tutti concorsero ad innalzare su un piedestallo meraviglioso un alto ideale di Bellezza Antica. Le genti odierne, affaticate pei loro incerti e lunghi cammini si saranno, così, un poco dissetate alle fonti non sapute, ignote quasi delle idealità dei fratelli lontani nei secoli e nelle aspirazioni.

È umanamente bello e degno di alta lode chi sa dinanzi a tutto un popolo rievocare ardentemente un'epoca gloriosa. Ecco perchè ammiriamo Ettore Romagnoli che ha il culto dell'ellenismo e la fede dei purissimi artisti.

Già, al teatro Romano di Fiesole, negli ultimi giorni di maggio, interpreti il Ninchi, Mascalchi, Elisa Severi, *le Baccanti* furono presentate a un pub-

blico di letterati, di pubblicisti, di artisti, di amanti del bello.

L'esito fu trionfale, i cronisti hanno narrato l'ammirazione della folla accorsa, come hanno descritto l'approvazione del pubblico che decretò un meraviglioso successo all'*Agamennone* pure nella traduzione del Romagnoli, a Siracusa, nell'agosto.

Le esumazioni del teatro ellenico non costituirono in quest'annata teatrale il migliore e più nobile avvenimento d'arte drammatica.

Il nostro pubblico potè così, mercè la fatica bella di Ettore Romagnoli e degli studenti Padovani, avvicinarsi ai maestri del teatro ellenico, dai quali tanta luce e tanta bellezza discesero sino alle civiltà latine e italiche.

* * *

Altre esumazioni interessantissime compì la compagnia veneta del Commendatore Zago, il quale, fedele al suo programma goldoniano fece conoscere al pubblico di Bologna e a qualche pubblico di provincia *La bottega del caffè* e il *Ventaglio* del celebre autore.

Graziose commedie entrambe e tutte fiorite di quella grazia veneta e di quell'agilità di dialogo che costituiscono la malia arguta del teatro goldoniano.

Dionisio col Tirso.

Dionisio fra le Baccanti

E bene vorremmo che come la Compagnia Zago, molte altre compagnie dialettali facessero risorgere le opere applaudite degli antichi autori e che giacciono da anni nel silenzio.

Emilio Zago che unisce all'abilità scenica e alla valentia artistica, un sacro amore per la Venezia del Goldoni, farà bene a far conoscere tutti i gioielli del suo teatro ai pubblici italiani.

E veniamo ora a ricordare un'altra esumazione interessantissima, compiuta dalla Compagnia Reiter Carini: il *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais: la commedia ch'è ritornata a noi dopo l'interpretazione sicura di Giovanni Emanuèl.

La commedia ha veramente un grande interesse storico, e per lo studio dei costumi, e per la satira acuta, e per le vicende curiose attraverso le quali dovè passare per presentarsi alla ribalta.

Vale perciò la pena di riassumerne la storia, valendosi di un articolo nudrito e saldo che Alberto Manzi pubblicò sulla *Scena di Prosa*.

Veramente, il titolo del *Matrimonio* non era questo, ma *La folle journée*. Il titolo, però, passò in seconda linea e la commedia si chiamò *le Mariage de Figaro*, quantunque *La folle journée*

avrebbe avuto un significato più preciso, perchè la commedia di Beaumarchais fu una *giornata pazza* della Censura e della Corte di Luigi XVI.

Molti furono gli intrighi contro i quali con preghiere e raccomandazioni il Beaumarchais dovette combattere per far rappresentare il proprio lavoro.

E fu in seguito alle vive insistenze della regina che Luigi XVI accettò di farsi leggere *la folle journée* dalla signora Campan: giunti al monologo del III atto il Re non volle più ascoltare: e interruppe bruscamente la lettura.

La commedia non verrà rappresentata! Gli amici di Beaumarchais, d'Artois, Conti, de la Ferté iniziarono, allora, una manovra per vincere il diniego reale. Gli attori della *Comédie* ebbero ordine di studiare la commedia.

Le prove si facevano nel teatro del Palazzo dei Menus-Plaisirs. Fu tentato intanto di convertire la recita privata in recita pubblica e all'ora della rappresentazione, quando una vera folla si accalcava impaziente al teatro, giunse, invece della Commedia — un ordine del re — che ne vietava la rappresentazione.

Finalmente, *La folle journée* fu rappresentata nel teatro del Castello del signore di Vaudreuil a Genevillier. — Il permesso fu accordato, dopo una quarta revisione. Molte frasi, tra le quali quelle che avevan eccitata la protesta del Re, eran state abolite dalla Censura: Il luogo dell'azione, pure, era stato mutato. Dalla Francia si passò alla Spagna. Dal Regno di Luigi XVI a un'altra epoca insignificante. E anche la bizzarra dedica che *Figaro* offriva al Re Luigi XVI del suo *Matrimonio* fu abolita.

A Genevillier l'esito fu immenso.

Una folla numerosissima si divertì alle frecciate aguzze, alle critiche sanguinose scagliate da Beaumarchais contro la corruzione delle classi privilegiate. E gli spettatori, tra i quali molti v'erano delle classi più alte, si divertirono un mondo all'ironia grave e applaudirono il fustigatore audace.

Rappresentazioni greche a Fiesole. Agave nella prima scena

Il *Matrimonio* passò da Genevillier al teatro del *Petit Trianon*. Qui invece, interprete Maria Antonietta... attrice poco fortunata, la commedia ottenne qualche fischio. E dai signori della Corte fu detto con un *bon-mot* gustosissimo:

— La pièce... c'est *royalement* mal jouée.

Ma i fischi non troncarono la via del *Matrimonio di Figaro*. Anzi...

Il pubblico apprese a conoscere qualche cosa della commedia proibita: la romanza di Cherubino, divenne così popolare nella musica famosa del *Malbroug s'en va-t en guerre*.

Finalmente, ecco che il 27 aprile 1784, il *Matrimonio* fu recitato dai Comici della Commedia Francese con successo strepitoso. Fu, questa volta un grande trionfo. Si racconta persino che le dame dell'aristocrazia mangiarono nei camerini delle attrici per esser sicure di ottenere qualche posto. E Beaumarchais nel suo palco a griglia assisteva alla rappresentazione seduto fra due abati

Rappresentazione [illegible] a Fiesole [illegible]

per farsi somministrare in caso di.... morte *des secours très spirituels*.

Il *Matrimonio* nell'anno 1784 ebbe 76 repliche, numero enorme per quell'epoca. E nel 1790 rese al suo autore settanta mila franchi.

In Italia Beaumarchais fu subito tradotto col *Barbiere* e col *Matrimonio* recitato alla Cannobiana dalla compagnia della Raucourt. La critica allora non lo risparmiò. Il pubblico si lasciò sorprendere invece dal lavoro come ancora nel 1891, quando Giovanni Emanuel lo rimise in scena, dando al *Matrimonio di Figaro* un'interpretazione veramente perfetta. — Risorta ora colla Reiter-Carini, dignitosamente, la commedia ha interessato assai il nostro pubblico e la nostra critica.

Così, quest'anno le esumazioni sulle nostre scene sono andate da Euripide a Beaumarchais, allacciando le primavere elleniche alle rivoluzioni francesi, alle arguzie di Goldoni.

Senza confini. Senza restrizioni. Libera, la nostra Arte, ha colto in diversi campi qualche fiore per la ghirlanda delle opere che sono state.

E auguriamoci che il nuovo anno drammatico sia foriero, non solo di una bella e tenace affermazione del teatro italiano di fronte al teatro francese che impera sulle nostre scene e sui nostri pubblici — e questo non per un senso di riprovevole chauvinismo, ma per la dignità del nostro paese e delle nostre Idee — ma risollevi, dalle ceneri del passato, qualche lavoro degno di risorgere alle luci della ribalta: e siano scelti i lavori antichi senza pregiudizio di patria, di fede e di idee, ma con quella libertà santa, per la quale noi italiani abbiamo devoto culto, e ch'è stata sempre feconda semenza di bene.

NINO SALVANESCHI.

NOTIZIARIO CRONOLOGICO

Gennaio. — Si annunzia che Marco Praga ha letto una sua nuova commedia, *La porta chiusa*, alla compagnia che egli dirige. La notizia, subito diffusasi, ha rallegrato quanti ammirano la forte tempra artistica del Praga e fa sperare che questo suo ritorno al teatro sia definitivo e fruttifero.

— È oramai assicurato che per il prossimo triennio Lyda Borelli sarà prima attrice di una nuova grande compagnia, della quale sarà direttore Ermete Novelli, e della quale entreranno a far parte Leo Orlandini o Romano Calò. L'amministrazione è affidata ad Eugenio Brizzi.

— A Padova si sta preparando l'inaugurazione di un nuovo teatro, *Teatro del corso*, di cui ha assunto per dodici anni la gestione Rodolfo Ullmann.

— Emma Gramatica interpreta a Milano *La Samaritana* di Rostand. Il pubblico che non era numeroso apprezzò, come sempre, l'arte squisita della nostra massima attrice.

— A Milano piace poco *Giuditta*, tragedia di Gino Damerini che altrove era stata applaudita.

— Al Goldoni di Venezia, Alfredo de Sanctis dà una recita gratuita degli *Avariati* di Brieux. Successo entusiastico e grandi ovazioni al simpatico attore che è forse il solo che faccia veramente *l'arte* drammatica.

— *La professione della signora Warren*, che nella veste italiana, fu data tre anni fa a Roma e cadde, aveva battuto invano alle porte di altre compagnie drammatiche perchè ne volessero tentare una resurrezione. Finalmente Emma Gramatica la mise in scena il 17 gennaio al Filodrammatici di Milano. I quattro atti di G. B. Shaw trovarono un pubblico folto, intelligente e consenziente. Il successo fu pieno e senza un solo segno di contrasto, tanto che le repliche furono una dozzina. La franca rudezza dell'espressione, la compiutezza dei caratteri, e l'ardito svolgimento di alcune scene potenti, fanno di quest'opera discussa in tutto il mondo, un vero avvenimento teatrale. Di questo autore geniale dovrebbero rappresentarsi tutte le opere, invece di tradurre tutti i rifiuti dei *boulevards* parigini. A teatro, come dappertutto, ci vuole sincerità.

— Nel salone dell'Università popolare di Vigevano, il 26, il prof. Carlo Bonapace tiene un'applaudita conferenza sulle *Condizioni del teatro italiano contemporaneo.* Il conferenziere esaminò lucidamente l'opera dei migliori scrittori contemporanei e concluse con un augurio di migliore e più duratura fortuna in questo ramo della letteratura.

Febbraio. — A Milano piace abbastanza *Alberto da Giussano*, un poema drammatico già rappresentato altrove, di Domenico Tumiati. Il lavoro che si basa su pistolotti patriottici è allo stesso livello di altri dello stesso genere dello stesso autore e non eccelle nè per ala di poesia, nè per violenza teatrale.

— Al Little Theatre di Londra vien rappresentato col titolo di *Three*, *L'infedele* di Roberto Bracco, che piace ed è lodato anche dalla critica.

— A Milano *La crisi* di Bourget e Beaunier in una superba interpretazione di Armando Falconi, è applaudita al Manzoni da un pubblico numeroso ed elegante.

— All'Odéon di Parigi, furono rappresentate in una stessa sera *La mandragola* di N. Machiavelli e *La locandiera* di C. Goldoni. Le due commedie, che furono egre-

giamente tradotte in francese, vennero precedute da un prologo in versi, faceto e garbato, di Bergerat.

— Anche a Torino è molto applaudita *La porta chiusa* di Marco Praga, nell'interpretazione della Melato, Betrone e Giovannini.

— A Bologna Emilio Zago interpreta *Il ventaglio* di C. Goldoni. La riesumazione incontra il pieno favore del pubblico che accorre e si diverte.

— Al Lirico di Milano Evelina Paoli è interprete applaudita di *Salomè* di Oscar Wilde, che essa dà per sua serata d'onore.

Marzo. — A Parigi si recita al teatro del Grand Guignol *Il filo*, monologo di G. Giacosa tradotto e sceneggiato dalla Signorina Darsenne. Il pubblico e la critica gli sono favorevoli.

- All'Olimpia di Milano piace *Giovanni Frangipani*, dramma in versi in tre atti di U. Bonmartini, che era già piaciuto a Roma, interpretato dalla compagnia Stabile dell'Argentina.

— Al teatro di Montecarlo, viene rappresentata la *Marie Magdeleine* di M. Maeterlinck, interprete la moglie dell'autore, Georgette Leblanc. Il lavoro, che aveva già veduto la luce in precedenza, in tedesco ed in inglese, è centro di curiosità mondiali, essendo questa la sua prima apparizione scenica: ma, il successo è solo di stima. In esso infatti non vi sono elementi di immediata efficacia, e sebbene si ricolleghi più a *Monna Vanna* che alle altre opere fantastiche dello scrittore belga, è assai meno evidente teatralmente. La meravigliosa arte di M. Maeterlinck, in questo nuovo lavoro e nel libro contemporaneo *La mort*, che ne è quasi un commento ideale, appare in decadenza. E pur avendo momenti magnifici, l'insieme è assai lontano dalle altezze che raggiunsero *Pelleas et Melisande, Aglavaine et Selyzette, Joyzelle*, ecc. La nuova interpretazione di Maria Maddalena non eccelle nè per novità di intenzioni di vedute, nè per un atteso e non trovato misticismo simbolico.

— Tra Marco Praga e Tina di Lorenzo non è intervenuto accordo per il prossimo triennio: pare che una nuova compagnia verrà formata che avrà a direttore Marco Praga e che sarà ancora la Stabile del Manzoni, ma Tina di Lorenzo e Armando Falconi non ne faranno parte. Pare invece che siano chiamati a formarla, Irma Gramatica e i coniugi Sabbatini.

— All'Argentina di Roma ottenne un lieto successo il *Guerrin Meschino*, poema eroicomico di Domenico Tumiati che aveva già avuto il plauso di altre città in una tournée fatta l'anno scorso.

— Il cav. Ugo Catani forma a Londra la Trial Theatre Society la quale ha il nobile scopo di rappresentare commedie dei nostri migliori autori drammatici, tradotte e adattate per il teatro inglese.

— A Parigi piace *Le secret*, il nuovo dramma di Henri Bernstein.

— Ermete Novelli ha voluto far tradurre in italiano *La vedova* di Renato Simoni che egli rappresenterà in America.

— Si annuncia un nuovo lavoro di Sem Benelli, che avrà il titolo *I buffoni*.

Aprile. — Piace dovunque interpretata da tutte le compagnie, quella fine e faceta cosa che è *La presa di Berg-op-zoom* di Sacha Guitry. È uno dei successi più solidi dell'ultimo anno comico, a dispetto di quel pubblico che la sera della prima rappresentazione a Milano l'ha voluto condannare.

— Si costituisce a Firenze un comitato per le rappresentazioni classiche nel « Teatro Romano » di Fiesole. Le sottoscrizioni ammontano a 18.000 lire. A presidente effettivo pel comitato fu eletto Angiolo Orvieto, a presidente onorario il sindaco di Firenze, marchese Filippo Corsini. A comporre la Commissione consultiva, furono chiamati il prof. Campanetti, il prof. Vitelli, Ugo Ojetti, Adolfo Orvieto e Carlo Placci.

— A Parigi, al teatro des Champs Elysées viene rappresentata l'*Exilée* di Kistemaeckers: il lavoro, è la più volgare e noiosa fantasia teatrale che si possa immaginare: un romanzo d'appendice che svolge con le più stantie trovate una complicata avventura regale, secondata da un movimento politico rivoluzionario, in un ipotetico regno austro-ungarico.

— L'attore-autore Sacha Guitry fa una rapida tournée in Italia rappresentandovi, colla moglie, Lysès, le sue due commedie *Le veilleur de nuit* e *La prise de Berg op-Zoom*. Il più grande favore accompagna questo simpatico giovane che unisce alle doti di sottile ironia d'osservazione quelle di comicità suggestiva di interpretazione.

— Emma Gramatica riprende la *Fedra* di Gabriele d'Annunzio e la porta al trionfo a Palermo: accanto alla sua magnifica interpretazione, noto l'Orlandini (Eurito), il Casilini (Ippolito), la Verani (Ipponòe), tutti volonterosi.

— Al teatro dell'Oeuvre di Parigi, Lugnè Poe fa conoscere un dramma mistico, *La pecorella smarrita* di Francis Jammes, il grande poeta cristiano. L'opera che non ha grandi pregi teatrali, ma è una fine e calda lirica d'amore e di pace, è lodata da tutta la critica.

— Una nuova grande compagnia drammatica nel prossimo triennio sarà formata da Antonio Gandusio, Ugo Piperno e Luigi Carini. Emma Gramatica è stata scelta ed ha accettato il compito di esserne la prima attrice.

— Enrico Bernstein, in seguito alle discussioni a cui ha dato luogo il terzo atto del suo *Secreto*, si è deciso a rifarlo. Per cui al teatro Bouffes Parisiens, ch'egli ha acquistato di recente, la ripresa avverrà nella nuova edizione, che sarà portata anche dinanzi al pubblico italiano.

— La scuola di recitazione dei Filodrammatici a Milano avrà nuovi insegnanti. Teresa Boetti Valvassura, che tenne la direzione fino a quest'anno, abbandonerà il suo

posto che fu messo a concorso. Vennero nominati Enrico Reinach, il noto attore, ed Ofelia Mazzoni, la squisita dicitrice. Teresa Boetti aprirà una nuova scuola per proprio conto, che avrá la direzione onoraria di Giannino Antona-Traversi.

— Al Lirico di Milano, Ermete Zacconi interpreta il *Cyrano di Bergerac* di Rostand. L'attesa era enorme per questa nuova creazione del nostro massimo attore, ed il successo caloroso. Tuttavia molti appunti si potrebbero fare alla sua arte forse inadatta a questo genere di teatro roboante e fanfarone. Il pubblico applaudì, e noi ci limitiamo alla cronaca lieta.

— Al Deutsches-Volks Theater di Vienna si rappresenta *La piccola fonte* di R. Bracco che vi ha lusinghiere accoglienze.

— A Brescia si inaugura un nuovo teatro che prende il nome di sperimentale, sorto per iniziativa della vecchia società filodrammatica « la Perseveranza ». Fa il discorso di inaugurazione Renato Simoni, applauditissimo, e segue la recita delle *Vergini* di Praga.

— In seguito alla rappresentazione di *Una donna moderna* di Nino Berrini, commedia che vide la luce ancora nel 1912, e che fiascheggiò dovunque, era nata una questione che poco mancò non venisse risolta colle armi, tra Nino Berrini e Guido Treves. Quest'ultimo infatti si era accordato col Berrini, per la collaborazione in una commedia che aveva questo stesso argomento, dal Berrini svolto poi isolatamente. Intermediario Sabatino Lopez, la vertenza si risolse però pacificamente e spunta all'orizzonte una nuova collaborazione tra i due contendenti: purchè si faccia su qualche cosa di migliore della *Donna moderna*!

— La famiglia Salvini non langue nell'oscurità: tre figli di Gustavo, l'eccellente attore tragico, si distinguono sul teatro. Uno, Tomaso, dicitore squisito, ha composto un atto tragico, *Il buon seme* che il padre gli recita con ottimo successo; un altro, Alessandro, calca le scene e si fa distinguere già per le sue doti di attore. Ed il terzo, Aldo, giovanissimo, ha già affrontato il fuoco della ribalta ottenendo le lodi generali.

Aprile. — *Idra* di Giuseppe Bernardi, in un atto, e *Raggio di sole*, di Antonio Guerrini, in due atti sono due lavori premiati da una commissione di giornalisti, in un concorso drammatico indetto dal circolo « Gerolamo Rovetta » di Brescia. Rappresentati da dilettanti dinanzi a un pubblico folto, nel teatro del Circolo, ottennero un ottimo successo. Il pubblico era naturalmente benevolo, ma i due giovani autori, il Bernardi specialmente, danno affidamento di poter presto affrontare scene maggiori e più autorevoli giudizi.

— Al Politeama di Livorno, da alcuni artisti e dilettanti della città, venne rappresentato un nuovo lavoro, in due atti, dal titolo: *L'oro e l'onore*, del portalettere livornese Egisto Marconi, noto per altri drammi a tinte forti. Il successo fu assai lusinghiero e il Marconi fu chiamato più volte agli onori della ribalta.

— La Società Filodrommatica Italiana d Cairo, della quale è direttore artistico Enrico Brandani, rappresentò, giorni sono, *Il Trionfatore*, commedia in 3 atti di due giovani studiosi, Ettore Sant'Andrea e Angelo Tartagni. Il lavoro è scritto in bella forma ed in pura lingua italiana. È una commedia di carattere, nella quale sono in lotta due coscienze diverse; lo speculatore, che arricchisce giocando alla Borsa, e che stimato e rispettato realizza il suo sogno di ambizione giungendo trionfante ad occupare nella società un posto onorevole, e un giovine conte, scienziato, archeologo, che sostiene i diritti dell'uomo, che lavora onestamente, guadagnando appena di che vivere, ma producendo a beneficio dell'umanità. Gli autori ebbero due chiamate alla fine del terzo atto. L'esecuzione e la messa in scena furono accuratissime e contribuì in gran parte al buon esito della rappresentazione.

Maggio. — Nino Berrini sta lavorando intorno ad una commedia in versi, *Il poeta beffardo*, in 4 atti, dove verrebbe rievocata la figura di Cecco Angiolieri, il cinico poeta contemporaneo di Dante.

— A Meda, dove venne sepolto E. A. Butti, e dove ha la sua villa Giannino Antona-Traversi, si inaugura un teatro a questi appunto intitolato. Alla cerimonia inaugurale convengono Lopez, Simoni, Zambaldi e molti altri. Giannino Antona-Traversi tiene un discorso commosso di ringraziamento che precede la rappresentazione del suo *Viaggio di nozze*. Tra un atto e l'altro parla, applauditissimo, Sabatino Lopez. Una bella festa artistica, illuminata dalla bontà cordiale di Giannino Antona-Traversi e dall'ammirazione di tutti i presenti.

— Si parla di un lavoro drammatico in 4 atti, *Arrestati, Paolo!* che sarebbe dovuto alla penna dell'onorevole Romolo Murri e che dovrebbe essere rappresentato da Ermete Zacconi.

— Luigi Carini ha avuto una geniale idea riesumando *Il matrimonio di Figaro*, di Beaumarchais. La sempre giovane commedia ottenne dovunque successo caloroso di applausi e di repliche anche in grazia all'interpretazione efficace.

— Sabatino Lopez è fatto segno ad una accoglienza trionfale a Trieste dove si dava il suo *Terzo marito*. Prima della commedia, il simpatico autore dice un breve discorso: *Come nasce una commedia*, che gli merita applausi entusiastici.

— Gabrielle Réjane viene a Milano e dà due recite, al teatro Manzoni, di *Aigrette* e *Madame Sans Gêne*. Molto pubblico e molti applausi: l'eccellente artista, malgrado gli anni, sa rimanere all'altezza della propria fama.

— I fratelli Quintero sono arrivati perfino a farsi recitare in veneto. *El paese de*

le done che Benini ha fatto applaudire, merito suo, è *Ragnatele d'amore* o qualche cosa di simile, tradotto. Tutti i lavori di questi scrittori si assomigliano tanto che distinguerli è un'impresa abbastanza ardua.

— Ugo Piperno dà per serata d'onore all'Olympia di Milano il magnifico dramma di O. Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*, del quale l'ottimo attore fu interprete sobrio ed efficace.

— Si dice che Augusto Novelli prepari una commedia su Giovanni Boccaccio.

— Alberto Pelaez starebbe ultimando tre lavori, *Il genio rosso*, *Come un anima muore*, e *Re Voltaire*.

— L'attrice Yvonne Villespeux, che faceva parte della compagnia Galli, accusata di assassinio, è assolta dai giurati di Napoli, essendosi provato incidentale il luttuoso avvenimento del quale ella fu causa involontaria.

— Vincenzo Morello (Rastignac) annuncia tre sue commedie nuove: *La Folla*, *L'Amazzone* e *I condottieri*.

— Ruggero Ruggeri pare abbia intenzione, nel nuovo triennio, di darsi al teatro in versi, con repertorio dannunziano e benelliano.

— Giuseppe Adami, mentre attende la prima rappresentazione della *Capanna e il tuo cuore*, si è impegnato con Fraccaroli di scrivere una commedia in dialetto veneto, *Bezzi e basi* e di consegnarla a Benini prima del 15 giugno. Il Benini promette alla sua volta una pronta rappresentazione. Ancora Giuseppe Adami, ha scritto per Giovannini, *Pierrot*, un atto in versi.

— Le rappresentazioni classiche di Fiesole raccolgono pubblici imponenti e tra gli interpreti delle tragedie greche si fa largamente applaudire il Ninchi.

— Allo Schiller Theater di Berlino è applaudita la *Moglie del dottore* di Silvio Zambaldi, tradotta in tedesco col titolo *Eine reingangenheit*.

— Al Teatro Alfieri di Firenze, in una recita di beneficenza, fu rappresentato e doverosamente applaudito *Eroismo e riabilitazione*, commedia di argomento patriottico nella quale entra un po' la guerra libica. L'autore, A. Foligno, fu chiamato con simpatia alla ribalta.

— A Venezia si è istituito un Museo di Arte Drammatica. Il primo nucleo sarà costituito dalla Raccolta Rasi, la quale, come è noto, fu premiata con Diploma d'onore e di benemerenza all'Esposizione di Torino del 1898 ed esposta in parte a Roma nel 1911. Essa si compone di una ricca raccolta goldoniana, di oltre 200 volumi di storia del teatro italiano, di migliaia di programmi a stampa di ogni tempo e paese, di manifesti istoriati d'ogni età, di oltre 2000 fotografie di quadri, statue, arazzi, e libri esistenti in pinacoteche straniere, di numerosi ritratti ad olio, tra cui quello del Goldoni, fatto dai Lunghi, di bozzetti, caricature, disegni originali, miniature, ventagli, tabacchiere e costumi. Comprende finalmente oltre un migliaio di lettere e autografi, tra cui molte dei secoli XVII e XVIII ed alcune preziose: dalle lettere di Arlecchino Martinelli a quelle di Eleonora Duse. Al Museo dell'arte Drammatica saranno pure assicurati dei lasciti di artisti celebri. Vi sarà, tra l'altro, assicurato quello della signora Evelina Modigliani, figlia di Ernesto Rossi, la quale promise di lasciar in deposito perpetuo la collezione di ricordi artistici dell' illustre suo genitore a quel Museo Drammatico che primo si fosse costituito in Italia. L'avvocato Antonio Marigonda ha comunicato che donerà alla casa di Goldoni tutte le carte dell'archivio Vendramin che si riferiscono al teatro di San Luca, ora teatro Goldoni, da lui posseduto, nel cui archivio vi sono tutti i documenti che concernono la fondazione del teatro, avvenuta nel 1621, una quantità di lettere dei contratti dei comici dei secoli XVII e XVIII ed un elenco completo delle commedie recitate sera per sera, dal 1758 al 1770, infine 31 lettere autografe di Carlo Goldoni. Dopo questi doni cospicui, la casa di Goldoni diventa subito il museo più ricco che esista in fatto di cimeli goldoniani.

Giugno. — A Vienna al Deutsches Volks Theater, *La cena delle beffe* di Sem Benelli ottiene un vivo successo. La traduzione, opera accurata del giornalista Hans Barth, è molto lodata. E divide gli onori del trionfo, con Sem Benelli ch'era presente, Ida Roland che interpretava la parte di Giannetto assai efficacemente.

— Varsavia, al teatro Imperiale. Piace il *Perfetto amore* di Roberto Bracco, che si replicò per parecchie sere a teatro esaurito. Per curiosità noteremo come questo dialogo non sia caduto che in una sola città, a Ferrara, dove il pubblico, non si sa perchè, era talmente indignato da pretendere il rimborso del biglietto d'ingresso.

— Luigi Luzzatti pare che abbia scritto un dramma su Ciro Menotti e che non sia alieno del farlo rappresentare.

— Al Cosmopolis di Londra vennero rappresentate in veste italiana *Le miserie del signor Travetti* e *Figlia di Jefte*. Ora si sta allestendo *Perfetto amore*.

— Molti tacciano Bernard Shaw di scrittore paradossale e stravagante, ma nessuno potrà mai accusarlo di incoerenza. Il suo socialismo è schiettamente sentito. Egli non proclama soltanto dalle pagine dei suoi libri, dalle scene delle sue commedie, dal tavolo del conferenziere, che la presente distribuzione della ricchezza costituisce una terribile ingiustizia sociale e sostiene che l'êra della felicità incomincierebbe ad arridere all'umanità il giorno in cui ciascun cittadino potesse accontentarsi di un reddito non superiore ai cinquecento franchi al mese.

Bernard Shaw mette in pratica queste sue idee, e vi è più di un editore inglese, o americano, che ha ricevuto da lui letterine in questo senso: « Mi meraviglio di voi, come osiate offrirmi una somma così grande per il mio ultimo libro. Mi credete uno sfruttatore? ». Con questi precedenti,

non è da meravigliarsi che Bernard Shaw, truffato abilmente da un ignoto, qualche giorno addietro, di 13.000 lire, non abbia protestato e non abbia creduto di ricorrere alla polizia, o di appagare la curiosità dei giornalisti. Si direbbe che approvi tacitamente il ladro.

Costui si presentò a casa del commediografo, giorni addietro, presentandogli una lettera a firma di un amico Shaw. Nella lettera era incluso uno *chèque* di 520 sterline. L'amico pregava Shaw di consegnare al latore la somma in contanti, e di tenersi in cambio lo *chèque*. Bernard Shaw consegnò, senza sospettare, il denaro e l'ignoto se la svignò.

Solo più tardi lo scrittore si accorse che la calligrafia del suo amico era falsificata con diabolica abilità e non ha voluto, per principio, denunziare il truffatore.

— Va in scena allo Chatelet di Parigi la *Pisanelle ou la mort parfumée* di Gabriele d'Annunzio. Le spese della rappresentazione si calcola siano ammontate a 700.000 lire, delle quali, nella migliore ipotesi si potranno incassare 300.000 lire. Ida Rubinstein, assumendo l'impresa, sa di dover perdere li suo quindi 400 000 lire per lo meno. Certo non si potrà rimproverare alla magnifica interprete di non incoraggiare e proteggere l'arte!

— Per iniziativa di cittadini, riunitisi in comitato, é stato progettato di istituire, a Venezia, nella casa dove nacque Goldoni, un museo di arte drammatica italiana. Mercè il patrocinio di Corrado Ricci e del direttore delle R. Gallerie, Gino Fogolari, il ministro dell'istruzione si è impegnato di acquistare la casa che l'attuale proprietaria contessa Manissero-Camozzo, è disposta a cedere a prezzo di stima. Una sottoscrizione per le spese, ha già raccolto 20.000 lire.

— Gerardo Hauptmann, il grande drammaturgo tedesco che ebbe recentemente il Premio Nobel ha scritto per il centenario della battaglia di Lipsia un grandioso dramma simbolico patriottico, dove campeggia la figura di Napoleone. È una specie di rivista, poichè un burattinaio trae da una cassetta, presenta e fa agire tutti i personaggi più importanti, storici, artistici del secolo scorso. E l'autore si diverte dimostrando la loro meccanica passività, sotto le sapienti mani di chi li agita. Ma la rivista non ebbe campo di essere largamente discussa, e, forse riprovata, perchè l'imperatore pose il veto alla rappresentazione. Questo fatto fece schierare tutti i tedeschi, naturalmente, per Hauptmann il quale scrisse: Il mio motto è: va diritto per la tua strada e avrai grazia. Con che non intendo grazia, in altri che da Dio, il solo che può conferirla.

— A Milano si tiene una riunione, alla quale intervengono Renato Simoni, Sabatino Lopez, Giannino Antona-Traversi, Luciano Zuccoli, Arnaldo Fraccaroli e molti altri, per studiare i mezzi opportuni alla difesa del teatro italiano contro l'invasione straniera. La discussione non approda ad alcun risultato pratico; tuttavia vien formata una commissione la cui opera vedremo in attività.

Luglio. — A Vienna continua a primeggiare Alessandro Moissi, un attore di origine italiana che in poco tempo (ha solo trent'anni) ha saputo conquistarsi un posto eccellente nell'arte drammatica tedesca. Interpretò Goethe, Shakespeare, Schiller, Ibsen ed in ogni sua interpretazione pose melodia di voce e personalità così che oggi tutti i critici concordi lo proclamano un mago della scena. Auspice Luigi Rasi, si ventilò anche la proposta di un connubio artistico Duse-Moissi. Ma per ora nulla c'è di positivo.

— A Roma Maria Melato dà per serata d'onore la *Gioconda* di Gabriele d'Annunzio, che nell'interpretazione di tutta la compagnia Talli e specialmente della protagonista incontra il favore del pubblico. A Milano l'entusiasmo diviene delirio e le repliche non si contano più, tutte a teatro esaurito. Per la verità, noi che ammiriamo Maria Melato, e l'abbiamo applaudita in altri drammi passionali, l'abbiamo trovata fuor di posto in questa tragedia. D'Annunzio vuole più linea, maggior efficacia di decorazione che di passione; e quel calore che ha reso più umana Silvia Settala e l'ha fatta più vicina alle nostre platee, l'ha anche abbassata e non è permesso abbassare una creatura di Gabriele d'Annunzio. Virgilio Talli ha smorzato tutto il tono del lavoro e ne ha fatto un affare finanziario eccellente. Ma per chi l'aveva veduta quando piaceva meno, nell'interpretazione di Eleonora Duse, non può non rimpiangere il tempo in cui l'arte era ancora al disopra della cassetta.

— Giacinta Pezzana, la grande attrice italiana, a 72 anni, si è data all'insegnamento ed a Montevideo dirige con successo una scuola sperimentale d'arte drammatica, mantenuta dal governo dell'Uraguay. La Pezzana, che guidò i primi passi di Eleonora Duse sulla scena, saprà certo farsi valere anche in questo nuovo campo.

— *Il paravento* e *la Civetta* di Giannino Antona-Traversi furono recitati con ottimo successo ad Atene ed *Una moglie onesta* a Bukarest.

— Domenico Oliva che da anni tiene il posto di critico drammatico al *Giornale d'Italia* e che da quelle colonne ha pontificato non senza una paterna bontà e vigile acume, pare voglia abbandonare l'officio. Per la successione si fa il nome, forse a sproposito, di Giannino Antona-Traversi. Anche Giovanni Pozza ha l'intenzione, già più volte espressa, di lasciare la critica del *Corriere della sera*. Ma il posto che resterebbe così vacante, troverebbe in Renato Simoni un titolare degno del giornale e che saprebbe senz'altro assurgere al primato italiano della critica. Pochi ingegni, infatti noi abbiamo così equilibrati, e di chiara visione, e di tanto acume, qual è quello di Renato Simoni.

— Alessandro Moissi ha l'intenzione di fare una tournée in Italia, per recitare l'*Edipo re* di Hoffmansthal in italiano con attori italiani.

— Alessandro Varaldo, un giovane dal quale molto si attende, sta lavorando di lima intorno a un *Cagliostro* che Ruggeri promise di rappresentare nel prossimo inverno.

— A Meda rappresentandosi *Fiamme nel l'ombra* si commemora E. A. Butti. Giannino Antona-Traversi, non potendo intervenire, spedisce un telegramma affettuoso e commosso.

— Tra le carte lasciate da Sandro Camasio fu trovata una commedia, *L'amante del cuore*, scritta senza collaborazione e che fu affidata a Nino Berrini per la rappresentazione.

— Il celebre attore Forbes-Robertson ha interpretato l'*Amleto* per una edizione cinematografica che è costata 252.000 franchi. La parte di Ofelia era sostenuta da miss Maxime Elliot. Questo grande tragico che divide con sir Herbert Tree e Granville Barker il primato in Inghilterra, si è definitivamente ritirato dalle scene, e questa cinematografia rappresenta la sua ultima interpretazione.

— La Norvegia, la cui attività artistica si è largamente affermata in questi ultimi anni e che possiede scrittori e pittori di razza, pare abbia trovato anche i successori di Ibsen e di Björnson. Infatti Knut Hamsum, un singolare tipo di solitario, rivelato dalla Russia, ma che non è giunto fino a noi, e Viers Jensen, un giovane genialissimo, sono additati già come maestri. E quando la nostra cultura teatrale sorpasserà definitivamente la limitrofa Francia per arrivare ai paesi *pensierosi*?

— Un comitato siracusano ha stabilito di far rappresentare all'antichissimo teatro della classica città siciliana l'*Agamennone* di Eschilo, della cui traduzione ha dato incarico al prof. Romagnoli.

— A Belle Ile, un piccolo scoglio dell'Atlantico nel quale Sarah Bernhardt si è fatta costruire una magnifica villa, l'attrice francese sta modellando il bozzetto di un monumento funebre per la sua tomba. *Ad multos annos*!

Agosto. — Per incoraggiare i giovani autori respinti dai capicomici, togliamo dal *Temps* la seguente notizia:

La *Dame aux Camélias* di Dumas figlio, dramma celebre fra tutti, non è stato varato sul palcoscenico senza infinite difficoltà. Il pubblico, che anche oggi, dopo tanti e tanti anni, assiste alle peripezie dolorose e commoventi di Margherita Gautier e di Armando Duval, e si interessa ed applaude, dura fatica a persuadersene, ma è così.

Il suo giovane autore dovette lottare contro ostacoli che sembravano insuperabili. Il lavoro accolto prima al Teatro Storico di Parigi, dove Dumas padre faceva a quell'epoca da padrone non potè nemmeno essere messo alle prove. Il fallimento aveva costretto il teatro a chiudere le porte. Poi, per una lugubre coincidenza, Matilde Gisolme, una graziosissima attrice, a cui l'autore aveva destinato la parte di Margherita Gautier, morì poco dopo tisica, come l'eroina del dramma. Inoltre, Martigny, il direttore del Gymnase, a cui era stato portato il manoscritto, l'aveva restituito, dicendo: « Ho già dato una *Manon* in questa stagione, e non voglio insistere sempre sulla stessa nota ».

Il dramma finalmente, ricevuto al Vaudeville, dal direttore Paul-Ernest, il quale vi aveva veduto una parte per sua moglie, rimase in asso, in seguito al mutamento della Direzione. Paul-Ernest aveva dovuto cedere il posto all'artista Lecourt, in seguito ad un disastro finanziario, e Lecourt aveva rinviato al suo autore il manoscritto errante, macchiato di unto e di tabacco, con un biglietto nel suo laconismo eloquentissimo: « Mai al mondo — egli scriveva — rappresenterò una simile sciocchezza ». Dumas, disgustato, scoraggiato (e lo si sarebbe anche per meno, a dire il vero), aveva imprigionato la povera opera sua in fondo ad un cassetto, nella crudele sicurezza che non avrebbe mai veduta la luce della ribalta. Come mai la *Dame aux Camélias* è poi ritornata al Vaudeville, e per quale combinazione? Una sera il suo autore passeggiava solitario lungo il *boulevard*, quando venne chiamato da qualcuno che passava in vettura. « Eh! piccolo Dumas, salite dunque un momento con me. Avrei da parlarvi . . . ». Era un certo Bouffé, a cui in sorte poco più tardi doveva toccare la direzione del Vaudeville. « Sembra — egli disse al giovine autore — che dal vostro romanzo, la *Dame aux Camélias*, voi abbiate tratto un dramma. Volete consegnarmelo? Chissà che un giorno o l'altro io ve lo possa mettere in scena ».

Il colloquio andò per le lunghe. Dumas (tanto, che gli costava? era già rassegnato a tutto) consegnò il manoscritto e si guardò dal concepire la minima speranza. Ed altri mesi passarono. Bouffé, che aveva pertanto assunto la direzione del Vaudeville ed aveva allestito una commedia: *L'Onistati*, che fu un fiasco solenne, confessò un giorno, parlando coi suoi artisti, che gli affari non andavano niente bene. « Ci occorre — gli disse — un successo, un vero successo entro un mese, o siamo a terra. Ora un successo dove andare a pescarlo? Non ho nulla da mettere in scena, assolutamente nulla ». Vi fu un silenzio di morte per qualche minuto; poi una voce timida risuonò: « Ma, mio caro direttore, voi avete nei vostri cassetti la *Dame aux Camélias*, che, tra parentesi, avete promesso a Dumas di rappresentare ». « È vero — rispose Bouffé — ma, che volete, non ho troppa fiducia ». « Eppure — ripigliò la timida voce (era l'attore Ippollito Worms che parlava) — ci giuocherei la testa che voi avete qui il successo necessario ». Bouffé riflettè: « Dopo tutto — riprese — vada per la *Dama aux Camelias*. Non costerà nulla a metterla in scena . . . E poi non abbiamo da scegliere . . ». E fu così che venne ammesso sulla scena il primo lavoro di Dumas figlio.

— Da Berlino vengono annunciati due nuovi drammi di Hauptmann, *Il salvatore Bianco*, che svolgerà la penetrazione cristiana al

Messico; e *Il tenditore d'Arco*, che rappresenterà la figura, cara all'Hauptmann, di Ulisse.

— In Boemia non si eran mai avute rappresentazioni teatrali all'aria aperta. Quest'anno si è trovato un vasto anfiteatro naturale nella valle di Sarka, in mezzo a colline verdeggianti, capace di contenere da quindici a diciottomila spettatori.

E dopo tre rappresentazioni d'un' opera, fu recitato un dramma *Jan Vyrava*, dell'antico direttore del teatro Nazionale czeco F. A. Subart.

L'azione rappresenta la sanguinosa sommossa dei contadini, per ottenere l'abolizione del servaggio, sulla fine del settecento.

I dorsi delle colline, che attorniano la scena, offrirono effetti pittoreschi allo spettacolo. Si videro i contadini apparir sulle vette delle colline, armati di falci ed altri micidiali strumenti e attaccare il castello; poi essere circondati, incalzati strettamente dalla cavalleria, nascosta nei vicini boschi.

Fu uno spettacolo indimenticabile.

— Al teatro Selvicchi di Varsavia è rappresentata ed applaudita e lodata dalla critica, *La buona figliola*, la simpatica commedia di Sabatino Lopez.

— Una bella festa d'arte ha luogo nella pineta di Pescara. Auspice Achille Ricciardi vengono rappresentate all'aperto *La città morta*, *La Gioconda* e *La fiaccola sotto il moggio*. Interpreti Emilia Varini, una devota ammiratrice del nostro poeta, Ettore Berti, Ciro Galvani, Luigi Almirante, la Vassallo, la Van Riel, ecc. Una folla immensa era convenuta da Aquila, da Chieti, da Teramo, da Castellamare, da Francavilla: tutto l'Abruzzo era presente ad acclamare l'uomo che l'onora e che forma l'orgoglio d'Italia. Gli applausi quindi presero l'imponenza di una vera e propria dimostrazione di fede all'assente che telegrafò in questi termini ad Achille Ricciardi: « Lode al giovine coraggio che con la sola forza dell'amore appresta lo spettacolo ». E alla Varini che, per essere Malatestino nella *Francesca da Rimini* si era recisa altra volta le chiome: « Come sono lontane le nostre chiuse battaglie da questo fresco respiro! Serbo sempre la capigliatura recisa di Malestino e la riconoscenza intatta. Grazie anche una volta, cara e fedele amica; grazie a voi e ai compagni. A cavallo! A cavallo! ».

— Achille Torelli, intervistato, ha dichiarato pronti quattro lavori: uno dialettale è intitolato *Don Nicò si piecore*; gli altri tre sono: *L'asino di ogni basto*, in un atto; *Il santo e il menestrello*, tre atti e *La donna nuova*, cinque atti.

— Ezio Maria Gray ha scritto due atti grandguignoleschi, intitolati: *Giustizia è fatta*.

— Alberto Pelaez d'Avoine sta lavorando al rifacimento della *Vergine Alem* del Butti e ne ha già terminati due atti. Egli lavora anche a un *Re Voltaire* — quattro atti — in versi.

— Antonio Beltramelli, nella quiete della sua villa di Sisa, a mezza via fra Forlì e Ravenna, sta lavorando a *La masnada*, tragedia dell'emigrazione, e a *Ugolo il futurista*, satira del futurismo.

— Sem Benelli, si dice, lavora a una nuova commedia borghese, una commedia ironica. E medita anche una tragedia remota nel tempo — così stampano — in una misteriosa confluenza di stirpi, forse tra liguri ed etruschi.

— A Lubbia, nel bolognese, Alfredo Testoni ha dato gli ultimi tocchi alla sua nuova commedia, *L'anarchico*, che Ferruccio Benini rappresenterà nella prossima primavera.

— Si dice molto probabile che la compagnia di Roma, metta in iscena, nella presente stagione all'Argentina: *Quel che manca a Sua Altezza* di V. Soldani.

— La stessa compagnia metterà in iscena, a Trieste, due nuovi lavori in un atto di Michele De-Benedetti: *L'unico amore*, e *Un giorno di felicità*.

— M. M. Martini ha terminato una commedia di satira parlamentare, intitolata *Il Limbo*.

— E Tomaso Monicelli, il silenzioso, ha già terminato lacommedia: *Il giovine Re*, di intonazione satirica.

— La nota scrittice romana, Clarice Tartufari, ha finito un dramma, *Saburra*, in cui si descrive l'ambiente della piccola borghesia romana, già da lei descritta nel romanzo *Fungaia*. La *Saburra*, tradotto in tedesco da Hans Barth, è uscito in volume presso Armani e Stein, a Roma. Il dramma sarà rappresentato quest'inverno in Germania.

— Si parla, in Francia, di un ritorno al teatro del romanziere Paul Adam che avrebbe pronto un *Giove*, nel quale Ida Rubinstein assumerebbe la parte di protagonista.

— A Londra si vorrebbe formare un teatro femminista, auspici le suffragette. Già si annunciano *La Donna sola* di Brieux, *Il Guanto* di Bjornson; *Il voto per le donne* di E. Robins. E se le cose andassero bene è progettata una tournée in tutta Europa.

— Edmondo Rostand ha finito *La dernière nuit de don Juan*. Il lavoro, che non è preceduto dalla réclame dannosa fatta a *Chantecler*, sarà recitato alla Porte Saint Martin da Le Bargy e de Max.

— Francesco de Curel, un solitario, ha pronto un lavoro drammatico, che col precedente di Rostand e con uno in prosa di Gabriele d'Annunzio, formerebbe l'avvenimento artistico più importante del prossimo inverno. Di questo del De Curel, si sa il titolo *La danse devant le miroir*. Di quello di Gabriele d'Annunzio, sarebbe o *Le fer* o *Le chèvrefeuille*, forse questo ultimo.

— Altri lavori nuovi sulle scene parigine sono annunziati per il prossimo inverno: *L'amazone*, *La phalène* e *Manon*, *Fille galante*, di Bataille; *La défense ou ma*

croisière di Donnay; *Le grand bourgeois* di Fabre; *Les ailes brisées* di Wolff; *L'occident* di Kistemaeckers; ed altri di Lavedan, de Flers e Caillavet. Invece Bernstein quest'anno rimarrà muto.

— E A. Berta ed Ettore Moschino lavorano intorno a due commedie in napoletano per Adelina Magnetti.

Settembre. — Ruggero Ruggeri farà nel prossimo gennaio una tournée in Italia con un nuovo lavoro di Sem Benelli.

— A Udine ha avuto luogo alla Camera del Commercio, una riunione per la costruzione del nuovo teatro. Il capitale è di circa 300.000 lire.

— A Reggio Calabria è stata posta la prima pietra del nuovo teatro Garibaldi.

— In seguito a un vivace dissidio Evelina Paoli e Alfredo de Antoni abbandonano la compagnia dei grandi spettacoli, che recitava in tournée la *Gorgona* di Sem Benelli ed altri lavori.

— La compagnia Palmarini-Grassi subirà colla fin d'anno un completo scioglimento.

— A Londra si rappresenta un nuovo dramma del Glasworthy, uno dei più grandi autori inglesi, ignoto *more solito* in Italia. La sua *Strife* (lotta) è giudicata un capolavoro. Questo suo ultimo lavoro, *La fuggitiva*, che ebbe entusiastiche accoglienze, rappresenta la psicologia della donna moderna, intellettuale e insoddisfatta. La volgarità di un marito la spinge al suicidio, provocato non da fatti capitali, ma maturato da inezie ideali che troncano in lei il desiderio di vivere, provocando quindi la morte volontaria e liberatrice.

— L'His Majesty's Theatre di Londra mette in scena *Giuseppe e i suoi fratelli*, un dramma a grandi linee, tratto dalla Bibbia da L. Parker e interpretato da sir Herbert Tree. L'avvenimento ha un'importanza grande per l'Inghilterra per essere questa volta la prima volta che la censura permette la rappresentazione di argomenti sacri, i quali finora erano intangibili. Tale nuova clemenza è dovuta anche alla longanimità dell'attuale censore di stato.

— Londra, ospitale veramente verso i nostri autori, ha applaudito col titolo *I love you*, la commedia. *La fine dell'amore* di R. Bracco. La rappresentazione che avvenne all'Ambassadors, un teatrino aristocratico, fu assai lodata, e l'interpretazione della principessa Baniatinsky, in arte Lydia Janoroska, che sosteneva la parte della protagonista ed era impresario.

— Jules Claretie ha lasciato la direzione de la Comédie Francaise. Per la sostituzione si parla di Antoine. — Jues Claretie passerebbe a coprire officio di critico drammatico al *Journal*.

— Ad Acqui il sen. Arnaboldi fa rappresentare con discreto successo *Il Neo*, due atti in versi martelliani. Non ne facciamo parola tra le novità perchè la città, la compagnia, la commedia non meritano ciò.

Ottobre. — Al Saint James Theatre di Londra viene rappresentato, sotto la direzione e nell'interpretazione di Granville Barker, un dramma norvegese. *La Strega* di Viers-Jensen. Questo autore fino a ieri sconosciuto, nativo della terra di Ibsen e di Bjornson, non poteva fare più clamoroso ingresso nel mondo letterario e artistico: pubblico e critici hanno gridato al miracolo, e veramente questa sua *Strega*, a differenza di altri omonimi lavori, può considerarsi un capolavoro, sia per la robustezza dello svolgimento, sia per l'audacia delle idee svoltesi. L'azione, che è posta nel medio evo norvegese, mostra il caso di una donna accusata di stregoneria e che si persuade di questa malìa, vedendo la sua potenza di attrazione: il pubblico sa invece esser fatta questa potenza di bellezza e di bontà, ma Anna si accusa convinta del suo peccato, e finisce sul rogo. Il lavoro che ricorda vagamente e con altri fini, *La figlia di Iorio* di Gabriele d'Annunzio, ebbe un successo enorme.

— In seguito a qualche critica della *Gorgona* veramente eccessiva comparsa sul *Mattino* di Napoli e firmata *Kim*, Sem Benelli scriveva in giugno una lettera pretensiosetta anzichè no al *Nuovo Giornale*, dove prendendosela con tutti coloro che della *Gorgona* non avevano parlato entusiasticamente diceva tra l'altro:

« . . . E giunto il tempo cho io prevedevo: il tempo in cui non avrei raccolto per le mie fatiche altro che sassate ed insulti.

« Lo spettacolo è bestiale: ma la mia fede ardentissima e non vana, mi fa sopportare pazientemente un po' di tutto. Assai mi giova il notare che quanto a certi spudoratelli par brutto ed errato, è invece il meglio ch'io doni e il più nutrito d'anima e di ragione.

« Anche so bene che uomini senza fede e grossolani non possono intendere la viziata mente nell'intimo dell'arte mia nemmeno se dottori o saputissimi, e che la presuntuosa gentuccia senza studio e senza mistero, deve per forza credere errore ciò che nuova le pare e quel che è. In avvenire qualcuno studierà l'opera mia, nella sostanza e nella forma, e insegnerà a capire i miei segreti, qualcuno che avrà imparato da me, dopo aver imparato da tutti ».

Kim (Carlo Scarfoglio) era allora in Africa ma la lettera, che fece il giro di parecchi giornali, gli arrivò sott'occhio, per cui ravvisata in queste parole un'allusione personale, telegrafò a Sem Benelli chiedendo spiegazioni. Persistendo il Benelli nel silenzio, nel *Mattino* comparve una lettera aperta al sig. Sem Benelli, firmata Carlo Scarfoglio. In questa lettera erano rivolti al poeta gli insulti più atroci, per cui uno scontro divenne inevitabile. Rimandato per la salute del poeta, esso avvenne finalmente a Roma, ed ambedue gli avversari rimasero feriti. Seguì la prammatica riconciliazione che ci palesò non diversi nei loro odi apparenti i letterati che credevamo in-

tegri da certi uomini politici che sapevamo burattini.

— A Parigi si apre un nuovo teatro, del Vieux Colombier, il cui repertorio, dicesi, sarà formato da commedie di giovani autori e da lavori classici.

— A Casalmonferrato si inaugura un teatro capace di 2000 persone e adatto a ogni genere di spettacoli. Progetto e proprietà dell'ing. Massazza.

— A Genova si riapre coll'opera il Politeama completamente restaurato.

— Le parti della Paoli nella compagnia dei Grandi spettacoli, sono sostenute con lode dalla giovane Nella Baratta.

— Al Gymnase, di Parigi, interprete Lucien Guitry, hanno un discreto successo *Les requins* di Dario Niccodemi. Del dramma che è fatto molto per le virtù di un attore e che usa e che abusa della violenza messa in voga dal Bernstein, parleremo in occasione della sua edizione italiana.

— Ad occupare il posto di Jules Claretie che ha lasciato la Comédie Française è stato chiamato Albert Carré, già direttore dell'Opéra Comique.

— Fa una *tournée* per tutta Italia la minuscola attrice giapponese Hanako Sem, risvegliando dovunque curiosità ed ammirazione. Recitando, colla sua compagnia, brevi drammi di cui nessuno poteva capire le parole, tranne coloro, e son pochi, che conoscono il giapponese, ella tuttavia seppe farsi apprezzare, tanto evidente ed espressiva appariva la sua recitazione. Rapidissima nella dizione, sobria ed efficace nei gesti, senza un'esagerazione, ella poteva nella sua lingua sconosciuta, essere maestra alla maggior parte delle nostre attrici: la gioia, il dolore, il riso, il pianto si stampavano in modo indimenticabile nel suo esile corpicino e la sua finzione di morte aveva una sorprendente verità, sì da raggiungere il massimo della efficacia. La accompagnò nel suo giro per l'Italia, il plauso di tutti i pubblici convenuti dinanzi alla sua arte squisita.

Novembre. — Al teatro Manzoni di Milano, ricorrendo il primo anniversario della morte di E. A. Butti, ha luogo una cerimonia commemorativa che preluse lo scoprimento di un busto all'insigne scrittore. L'avvocato Cavalla, scelto a parlare dello scomparso, intrattenne i convenuti per circa un'ora, esaminando con vigorosa arte oratoria e con fine acume l'opera del Butti e le sue dolorose vicende personali. L'evocazione magnificamente riuscita, è coronata da insistenti e caldi applausi.

— A Parigi, *La phalène*, l'ultimo dramma di Henry Bataille, non piace nè al pubblico nè alla critica, sebbene contenga alcune cose di una innegabile bellezza. Racconta la vita di una giovane artista che saputa la sua inevitabile prossima fine per etisia, si tuffa nel piacere e gode la vita spasmodicamente fin che plasticamente si uccide a un banchetto, prevenendo così la morte che l'attendeva.

— *L'occident*, un drammaccio da arena di Kistemaekers piace assai mediocremente a Parigi.

Dicembre. — *Les deus canards*, una commedia che vien giudicata con molto favore, di Tristan Bernard e Athis piace a Parigi in modo entusiastico, e sembra dover rinnovare il successo della *Presidentessa*.

— Jules Claretie, l'ex-direttore della Comédie Française muore a Parigi il 23 di questo mese. Nato a Limoges nel 1840 fu fecondissimo autore di teatro, di romanzi, critico, giornalista. Di lui basterà ricordare *Il principe Zilah* e *Il signor ministro*. Ma più che come autore la sua importanza letteraria va ricercata nelle acute cronache e critiche ch'egli redigeva per il *Temps*. Tutta l'epoca in cui visse è luminosamente rispecchiata nella sua prosa lucida ed incisiva. Ultimamente il suo nome fu spesso citato dai giornali, prima per le beghe sorte con Coquelin e poi Le Bargy, al tempo del loro abbandono della Comédie, in seguito per la forzata rappresentazione da parte del Mirbeau del suo *Foyer*, ed ultimamente per l'onesto rifiuto del *Servire* di Lavedan, sempre alla Comedie. Retto, onesto, acuto, Jules Claretie lascia di sè qualche odio ma ingiustificato e meschino, e molto invece riconoscente amore.

— Le *Chèvrefeuille*, il dramma di Gabriele d'Annunzio datosi al teatro della Porte Saint Martin di Parigi, è stato sospeso dopo poche recite. Già prima della rappresentazione l'attore Le Bargy aveva fatto annunciare e poi smentire un suo impegno col teatro di Montecarlo dove avrebbe voluto interpretare *Cyrano di Bergerac*, il dì dopo Natale. La mala voglia del grande attore che si era permesso il discutibilissimo buon gusto di accordare interviste di una cretineria palese sul poeta italiano, era più che evidente anche prima della rappresentazione che fu trasportata pei dissensi d'impresari dall'Ambigu alla Porte Saint Martin. In Francia vige il vezzo di accordare agli attori di grido (leggi Le Bargy e L. Guitry) un'autorità dittatoria circa il teatro, e gli autori non sono che commessi che su loro misura allestiscono drammi a prezzo fisso. A quest'uso pare non abbia voluto piegare Gabriele d'Annunzio che, spontaneamente, il 23 dicembre ritirava *Le chèvrefeuille* con la seguente lettera di acutissimo sapore ironico, dove, come sempre, appare la sua magnificenza di gran signore, perfino là dove sarebbe stata giustissima anche l'ingiuria.

« Pare che questo misterioso *Caprifoglio* sia un ben cattivo affare: non fa abbastanza quattrini e il vostro teatro è così vasto! Con una bella galanteria che va unita a tanta magnificenza, voi vi proponete di sostenerlo almeno fino al ritorno della « Gioconda », volendo forse pagare il poeta « con la stessa moneta », cioè con l'immagine di una immagine. Non fatelo, ve ne prego.

« Ben prima della « generale », come tutti sanno, si vedeva spuntare il naso glorioso di Cirano nella maschera dell'eccellente assassino Pietro Dagon, che Le Bargy porta con una perfetta abnegazione. L'illustre attore doveva andare a recitare a Montecarlo il giorno di Santo Stefano, il 26 corrente. Reciterà la stessa grande parte nella stessa sera a Parigi. Ecco tutto. Bisogna rispettare i decreti del destino specialmente quando si tratta di un lavoro come il mio, irto di fatalità, più o meno antiche.

« Costretto a provvedere la buona carne rossa che mantiene il coraggio dei miei cani, ho composto un dramma greco-romano-punico, per cinematografo, del genere del *Quo Vadis*. Si tratta di parecchi chilometri di pellicola, silenziosa ed estremamente avventurosa. Vedrete. Ringrazio ancora una volta i miei interpreti tutti ammirabili, e vi prego ... ecc. ».

— Virginia Reiter, per sua serata d'onore al Filodrammatici di Milano, riprende *Lysistrata* la nota commedia di Donnay tratta da Aristofane. Sebbene più che il Donnay, valga ancora Aristofane, la commedia per quella sua acuta salacia che la fa appetitosa piacque assai e fu replicata più sere.

— Al Manzoni di Milano Tina di Lorenzo per serata d'onore riporta agli onori della ribalta quella bellissima cosa che è *Le vergini* di Marco Praga. Ma una recitazione poco omogenea, ed alcune infelici innovazioni poste nel dramma per farlo apparire più fresco, gli nocquero al punto di scemare il successo che avrebbe dovuto essere assai più caloroso, a rigor d'arte.

NECROLOGIO

— Muore a Roma assistita dalle figlie Costanza Cossa, vedova Vannucci-Serricoli, unica sorella di Pietro Cossa.

— A Roma, muore a 72 anni Angelo de Gubernatis, professore di letteratura italiana all'Università di Roma. Uomo colto se non geniale, lascia una vasta opera, tra cui un dramma inedito nel quale campeggia la figura dell'imperatore rumeno Probo. In altri suoi lavori per il teatro trasse ispirazione dalla storia e dalla poesia indiana. Fu un lavoratore ed un animatore.

— A Milano, muore l'on. Carlo Romussi, già direttore del *Secolo* e membro della Commissione Drammatica Governativa. Aveva 66 anni, la maggior parte dei quali spese in attività politiche, pubbliche ed artistiche, lasciando scritti importanti e perenne ricordo di sè.

— A Firenze, Francesco Ciotti. Aveva 79 anni e si era ritirato dalle scene fin dal 1890. Fu uno dei nostri attori più applauditi, e Rasi lo battezzò il più aristocratico attore dei suoi tempi. Nella *Satira e Parini*, nel *Duello*, nel *Lorenzino* di Dumas (pare che fu suo buon amico), eccelse trascinando all'entusiasmo i pubblici di tutti i paesi.

— A Roma, Giustino L. Ferri, apprezzato scrittore di cose di teatro, e romanziere valente. Fu redattore per molti anni del *Capitan Fracassa* e del *Fanfulla*. In questi ultimi anni redigeva la cronaca drammatica sulla *Nuova antologia*.

— A Torino, giovanissimo Sandro Camasio. Era un entusiasta che si era dato al teatro con anima ed intelligenza. In collaborazione con Nino Oxilia aveva scritto *Zingara* e poi *Addio, giovinezza!* che ebbe recentemente accoglienze lietissime nell'America del Sud. Ultimamente il Camasio si era occupato di cinematografie: ma ciò non gli faceva trascurare il teatro, per il quale, sempre con Oxilia, aveva preparato, *L'uomo in frak*, *La serra dei baci* e *La sfida del ribelle*. Una meningite lo ha fulminato. E la sorella, che lo adorava, ingoiò alcune pastiglie di sublimato corrosivo, troncando così la sua esistenza poche ore dopo la morte del fratello.

— A Roma G. A. Costanzo, che era succeduto al Prati nella direzione dell'Istituto Superiore di Magistero femminile. Poeta notevole scrisse anche per il teatro, e di lui si ricorda una commedia del 1879, intitolata *I ribelli*, ed una tragedia, *Berengario*. Era nato a Metilli, in Sicilia, e si ebbe l'amicizia di letterati illustri quali Manzoni, de Sanctis, Bonghi, Villari, ecc.

— Muore improvvisamente a Venezia Napoleone Borelli, padre delle artiste Lyda e Alda. Quest'ultima che recitava a Venezia come prima attrice nella compagnia del marito comm. F. Alfredo de Sanctis accorse al capezzale del padre, ma lo trovò spirato. Egli soffriva di *angina pectoris* da diverso tempo.

— A Bologna, Cesare Scarani, uno dei più vecchi attori del teatro italiano. Per 50 anni recitò in compagnie illustri: fu con Morelli, con Tomaso Salvini, con la Marini, con la Compagnia Nazionale. Aveva 86 anni.

— A Buenos Ayres, Carla Lainati, attrice della compagnia drammatica Almirante, ove era entrata da qualche anno, con molte speranze e circondata dalla simpatia di tutti. Era ancora molto giovane e la sua fine improvvisa, immatura, lontana dalla patria della figliuoletta, è veramente pietosa.

— A Milano è morta Adele Musso, una vecchia attrice del nostro teatro di prosa.

— A Torino Federico Musso, vecchio giornalista che visse anche nel mondo teatrale, specialmente in questo ultimo tempo, dirigendo *Lo Spettacolo* e collaborando all'*Arte drammatica*.

— A Moncalvo Monferrato l'avv. cav. Agostino Della Sala-Spada, giornalista scrittore, romanziere. Scrisse anche lavori teatrali, fra i quali si ricorda *L'Elession 'd Rocataja*, una commedia in vernacolo piemontese, rappresentata centinaia di volte al Rossini di Torino.

— In America del Sud, l'attore Anacleto Onofri, discepolo di Emanuel, che aveva, per malattia, da molti anni, abbandonato le scene. Ultimamente era uomo di fiducia di un impresario di laggiù.

— A Comito, Antonio Greco, giovine attore drammatico, che faceva parte della Compagnia Renzi, dopo aver recitato con Zacconi.

— A Genova, poco più che cinquantenne in seguito a una caduta, muore il prof. Silvio Antonio Caligo noto con il pseudonimo di Ausonio De Liberi. Poeta di vena facile e fervente carducciano ebbe il suo tempo di voga con versi che suscitarono polemiche ai tempi del processo Fadda. Fu critico d'arte al secolo XIX; diede al teatro *Spettacolo di famiglia*, *Un matrimonio*, *Una bambina genovese*, *L'avvocato 'Rambanos* e *Il deputato operaio*. Figlio di commercianti, fu anche uno dei fondatori della Banca Cooperativa genovese. Vari giornali d'arte e d'industria lo avevano collaboratore anche ultimamente.

— Il 16 dicembre a Torino, dopo breve malattia Domenico Bassi, artista celebratissimo ai suoi tempi, che, assente dal teatro da circa ventott'anni era già più che ottantenne. Così scrive di lui Luigi Bevacqua sulla Scena di Prosa:

« Era figlio d'arte. E fu attore brillante di bella fama e meritata. Fu uomo di garbo e di cortesia. Si racconta che, bimbo, recitò, in una particina infantile nei *Due Sergenti*, nella compagnia paterna, ma il piccolo attore parve così insufficiente al suo compito, che fu messo . . . a riposo. Fatto grandicello, egli volle ritentare la prova, con non molta fortuna, e passò progressivamente dai *servi* ai *mami*, ai *secondi amorosi*, ai *brillanti*, ai *meneghini*, ai *primi attori*, poichè, al finire del disastroso capocomicato di suo padre, nel '59 — come ricorda il Rasi — egli, cavallo da tiro e da soma, alternava le parti comiche alle tragiche, tra cui, incredibile a dirsi, quelle di *Amleto* e *Otello*.

Sciolta, il padre, la compagnia, Domenico si scritturò con Sterni — era il '60. — Poi, dal '61 al '66 fu con Adamo Alberti, ai Fiorentini di Napoli, ove ebbe compagni Majeroni, Bozzo, la Sadowscki, Taddei, la Monti. Dal '67 al '72 fu con Morelli a fianco di Pia Marchi e Luigi Monti. E si acquistò fama del più nobile dei giovani brillanti di quel tempo. Indi fu con Bellotti-Bon sino al '75 e dal '77 all'82, in quella compagnia Pietriboni, che fu tra le migliori e più signorili di quel periodo. Dall'83 all'85 fu, poi, nella compagnia del povero Bellotti-Bon, ereditata, dopo il tragico colpo di rivoltella, onde il grande artista credè di risolvere, qui, a Milano il problema arduo dei suoi dissesti finanziari . da Andrea Maggi. E indi si ritrasse, chiamato da un gruppo di signori, azionisti del Teatro Carignano di Torino, alla direzione di detto teatro, che egli tenne per due anni, fino a che il teatro non passò a un nuovo padrone.

Dell'arte di Domenico Bassi non si può dir che bene. Ei fu attore spontaneo e signorile. Egli diceva di aver derivato qualcosa della sua recitazione dagli attori comici francesi che, primi eran discesi in Italia. E passò ammirato e applaudito dal *Flaupin* dai *Villici*, al *Metzburg* del *Ridicolo*, dal *Fifì*, dell'*Andreina*, al *Prospero* delle *Zampe di mosca*.

Il Rasi ricorda la sua magnifica attitudine ai dialetti, dei quali mescolava alcune farse, come per es.: *Scarpa grossa e cervello sottile*. Chi scrive lo ricorda ancora, impagabile imitatore delle *blague* francese, nel *Graffigny*, che egli parlò molto correttamente la lingua francese.

Domenico Bassi fu uomo di molta operosità. Non sapremmo dire quante commedie, farse, monologhi, egli ha tradotti e ridotti per la scena italiana. Un particolare notevole : ebbe una certa avversione ai versi. E per questo, mise sempre, come *patto di scrittura*, di non recitar mai *roba in versi*. Un altro particolare : ebbe molto facile il *soggetto*; ma non ne abusò.

Lasciata la Direzione del Carignano, diè vita, sempre a Torino, a una *Scuola di Recitazione*, che battezzò col nome di una augusta signora di Casa Bonaparte e Savoia. Ed ebbe molti allievi, e alcuni di essi sulla scena, gli hanno fatto e gli fanno onore.

Tra i compagni e gli allievi — di vario genere — il Bassi era ormai una specie di inesauribile libro di ricordi. La sua vita era ancora sempre il teatro: le sue serate erano tra un corridoio di palcoscenico e una poltrona. Il vecchio artista colà non si ricordava degli anni, degli acciacchi. Brontolava qualche volta contro il presente . . . ma si allietava se il presente era ancor giovane.

La vita che gli ha sorriso sino a così lontano confine di tempo gli ha permesso anche di non separarsi dalle cose, dalle abitudini, dai luoghi a lui più cari, che all'estremo. Pochi giorni fa — scrive la *Stampa* — egli era ancora in una sala luminosa di spettacoli. . . . La morte ha colpito quasi senza lotta il vecchio attore ».